

# **UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA, LENGUAS  
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA,  
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL CINE**

***Representaciones realistas de niños, adolescentes y jóvenes  
marginales en el cine iberoamericano (1990-2003)***

**TESIS DOCTORAL**

**Presentada por: Juan Carlos Vargas Maldonado**

**Director: Dr. Alberto Elena Díaz**

**Madrid, junio de 2008**

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| <b>Introducción</b>   | 3   |
| <b>1. Las primeras búsquedas “realistas” en el cine</b>   | 8   |
| 1.1 El realismo socialista  | 11  |
| 1.2 El documental etnográfico   | 13  |
| 1.3 El documental social  | 16  |
| 1.4 El realismo poético francés   | 17  |
| 1.5 Dos antecedentes realistas del cine de ficción mexicano y español   | 19  |
| 1.6 El neorrealismo italiano  | 23  |
| 1.7 Ejemplos prototípicos: <i>El Limpiabotas</i> y <i>La tierra tiembla</i>   | 27  |
| <b>2. Los olvidados: modelo paradigmático sobre los niños, adolescentes y jóvenes marginales</b>  | 33  |
| <b>3. La herencia del neorrealismo en las cinematografías venezolana, brasileña, argentina, española, chilena, boliviana y colombiana (1950-1981)</b>   | 42  |
| 3.1 Venezuela: <i>La escalinata</i> y <i>Soy un delincuente</i>   | 46  |
| 3.2 Brasil: <i>Río 40 grados</i> y <i>Pixote, los olvidados de Dios</i>   | 54  |
| 3.3 Argentina: <i>Tire dié</i> , <i>Crónica de un niño solo</i> y <i>La Raulito</i>   | 65  |
| 3.4 España: <i>Los golfos</i> y <i>Deprisa, deprisa</i>   | 77  |
| 3.5 Chile: <i>Largo viaje</i> y <i>Valparaíso, mi amor</i>  | 86  |
| 3.6 Bolivia: <i>Chuquiago</i>   | 93  |
| 3.7 Colombia: <i>Gamín</i>  | 97  |
| <b>4. Representaciones realistas 1990-2003</b>  | 105 |
| 4.1 Delincuencia y crimen: <i>Caluga o menta</i> (Chile/España), <i>Lolo</i> (México), <i>Como nacen los ángeles</i> (Brasil) y <i>Ciudad de Dios</i> (Brasil/Francia/Alemania), <i>Pizza, birra, faso</i> (Argentina), <i>Barrio</i> (España/Francia) y <i>Ratas, ratones y rateros</i> (Ecuador/Estados Unidos) | 108 |
| 4.2 Sicarios: <i>Sicario</i> (Venezuela) y <i>La virgen de los sicarios</i> (Colombia/España/Francia)   | 155 |
| 4.3 Niños de la calle: <i>La vendedora de rosas</i> (Colombia), <i>Huelepega, ley de la calle</i> (Venezuela/España), <i>De la calle</i> (México) y <i>El Polaquito</i> (Argentina/España)  | 170 |
| <b>5. Conclusiones</b>  | 200 |
| Filmografía   | 208 |
| Bibliografía  | 226 |
| Hemerografía  | 236 |
| Fuentes del internet  | 237 |

## Introducción

A lo largo de la historia del cine mundial las películas basadas y protagonizadas por niños (0-12 años), adolescentes (13 a 17 años) y jóvenes (18 a 29 años) han sido muy abundantes, de gran diversidad temática y dirigidas a diferentes tipos de públicos como las clásicas: *Cero en conducta* (*Zéro de conduite: Jeunes diables au college*, Jean Vigo, Francia, 1933), *Juegos prohibidos* (*Jeux Interdits*, René Clément, Francia, 1952), *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, Estados Unidos, 1955), *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, Francois Truffaut, Francia, 1959) o *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, Andrei Tarkovski, URSS, 1962). Sin embargo, resultan mucho menos numerosas las representaciones fílmicas que intentan reflejar de manera realista los problemas que pueden acarrear la marginación social y económica en dichos sujetos, categoría en la que podemos mencionar a otros clásicos: *El limpiabotas* (*Sciuscià*, Vittorio De Sica, Italia, 1946), *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950), *Pather Panchali* (*Pather Panchali*, Satyajit Ray, India, 1955) o *Mouchette* (*Mouchette*, Robert Bresson, Francia, 1967).

En el cine mundial la tendencia verista para representar a niños, adolescentes y jóvenes marginales con un enfoque de denuncia social, un tanto alejada de las fórmulas comerciales y de las convenciones genéricas, aumentó de manera considerable en la década de los noventa, periodo en el que surge, por ejemplo, el Nuevo Cine Iraní, de claros ecos neorrealistas, o el cine de los hermanos belgas Jean – Pierre y Luc Dardenne, quienes filman una serie de películas relacionadas con el tema como *Rosetta* (*Rosetta*, Francia/Bélgica, 1999) o *El Hijo* (*Le Fils*, Francia/Bélgica, 2002), en las que se puede apreciar tanto un tono documental, como un estilo narrativo en deuda con buena parte de la obra de Robert Bresson.

En ese sentido, en el cine iberoamericano se puede trazar una línea de películas que refleja la influencia del documental etnográfico y social, así como de algunas vertientes realistas dentro del campo de la ficción como el realismo socialista, el realismo poético francés y el neorrealismo. De estas corrientes la herencia neorrealista es la que deja una huella más profunda a partir de la ya citada *Los olvidados*, la cual permanece presente hasta la actualidad, aunque con reformulaciones y transmutaciones. Por otra parte, la clásica e

insuperable obra de Buñuel es un modelo paradigmático que ha servido de fuente de inspiración o referencia para numerosos cineastas que han abordado el tema.

En este trabajo, antes de analizar el objeto de estudio, se hace un recorrido histórico que inicia con *Los olvidados* (1950) y termina con *Pixote, los olvidados de Dios* (*Pixote, a lei do mais fraco*, Brasil, 1981), en el que se plantean los antecedentes de esta tendencia verista. Los filmes elegidos de este periodo, agrupados por países, están compuestos por once ficciones y dos documentales, los cuales no pertenecen al mercado de entretenimiento “infantil” sino que están dirigidos a un público adolescente, joven o adulto: Venezuela (*La escalinata*, 1950, y *Soy un delincuente*, 1976); Brasil (*Río, 40 grados*, *Rio, 40 graus*, 1954, y *Pixote, los olvidados de Dios*); Argentina (*Tire dié*, 1958-1960, *Crónica de un niño solo*, 1964, y *La Raulito*, 1974); España (*Los golfos*, 1959, y *Deprisa, deprisa*, 1980); Chile (*Largo viaje*, 1967, y *Valparaíso, mi amor*, 1969); Bolivia (*Chuquiago*, 1976-1977) y Colombia (*Gamín*, 1976-1978).

Luego de ese recorrido se indagan los rasgos realistas de una muestra representativa de trece largometrajes de ficción iberoamericanos, realizados entre 1990 y 2003, relacionándolos con la huella neorrealista, el documental y, por supuesto, con la impronta que dejó *Los olvidados*. A partir de un análisis comparativo centrado en los temas, personajes, y propuestas visuales, se distinguen las particularidades de cada ejemplo situándolo en un contexto específico. Algunas películas parten de trabajos de campo y ofrecen una mirada casi antropológica; todas fueron filmadas en escenarios naturales urbanos y recuperan el habla popular; cuentan con la participación de actores no profesionales que en ciertos casos aportaron ideas y participaron en los diálogos, e incluso relataron sus vivencias cotidianas para enriquecer los guiones. Para hacer la selección también se consideraron otros dos factores: el impacto que tuvieron las cintas en la taquilla de sus respectivos países y en el plano internacional, así como la recepción crítica que obtuvieron en algunos medios y los premios que ganaron en festivales. Respecto a la recepción crítica se hizo una selección de textos basada sobre todo en las apreciaciones sobre el carácter realista de las obras.

El estudio abarca tres ejes temáticos principales. En un primer apartado se considera un grupo de filmes cuyos tópicos giran alrededor de la delincuencia y el crimen: *Caluga o menta* (Chile/España, 1990), *Lolo* (México, 1992), *Como nacen los ángeles* (Como

*nascem os anjos*, Brasil, 1996), *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1997), *Barrio* (España/Francia, 1998), *Ratas, ratones y rateros* (Ecuador/Estados Unidos, 1999) y *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Brasil/Francia/Alemania, 2002). El segundo eje temático tiene que ver con las representaciones fílmicas de los sicarios: *Sicario* (Venezuela, 1994) y *La virgen de los sicarios* (Colombia/España/Francia, 2000). Y el tercero sobre los niños de la calle: *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), *Huelepega, ley de la calle* (Venezuela/España, 1999), *De la calle* (México, 2000) y *El Polaquito* (Argentina/España, 2003).

El fenómeno ha sido muy poco estudiado por los especialistas. Paulo Antonio Paranaguá es de los pocos especialistas que han investigado con rigor el tema,<sup>1</sup> y en su libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*<sup>2</sup> dedica un capítulo a subrayar la importancia del neorrealismo dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, y analiza con detenimiento *La escalinata*, *Río*, *40 grados* y *Como nacen los ángeles*. Dicho análisis, centrado en la tradición y la modernidad, ofrece algunas pistas sobre el tema de los niños, adolescentes y jóvenes marginales sin profundizar en el asunto. Por otra parte, Rodomiro Spotorno trata la cuestión de forma superficial, reiterativa y dispersa en *50 años de soledad. De Los olvidados” (1950) a La virgen de los sicarios (2000): infancia y juventud marginales en el Cine Iberoamericano*,<sup>3</sup> texto producto de dos catálogos del Festival de Huelva, que proyectó ciclos de filmes sobre el tópico en dos de sus ediciones. Spotorno divide una selección de 33 películas en tres apartados: infancia marginal, juventud marginal y otras marginalidades. De los cuales sólo los dos primeros están relacionados con la marginalidad socioeconómica, ya que la tercera tiene que ver con la “marginalidad sexual, por defecto físico, política y aun marginalidad geográfica”.

Por otra parte, el crítico Rafael Aviña, tomando como punto de partida a *Los olvidados*, en su ensayo “Los hijos de Los olvidados”,<sup>4</sup> ofrece la visión panorámica más

---

<sup>1</sup> “América Latina busca su imagen”, en: *Historia general del cine, Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (Coords.), Madrid, Cátedra, 1996, págs. 288 a 375.

<sup>2</sup> Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

<sup>3</sup> Madrid, Ocho y medio/Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.

<sup>4</sup> En: Agustín Sánchez Vidal y otros, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Ciudad de México, Fundación Televisa, 2004, págs. 284-309.

completa sobre el tema, pero su escrito es corto y más informativo y descriptivo que analítico. Aviña expone sus puntos de vista respecto de la influencia de la obra de Buñuel en el cine mexicano y en el cine internacional adentrándose muy poco en el cine iberoamericano.

Otra mirada general, pero esta centrada en el cine latinoamericano la ofrece Francisco Javier Millán en su ensayo “Los otros olvidados”<sup>5</sup>, en donde sin profundizar demasiado expone los vínculos que relacionan a la película de Buñuel con ***Pixote, Pizza, birra, faso, La vendedora de rosas, Sicario y Huelepega***. Además, en su libro *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*,<sup>6</sup> dedica un capítulo a la cuestión y examina de forma breve los vasos comunicantes de la mencionada película en ***Pixote, La vendedora de rosas y De la calle***. El mismo Millán amplía dicho capítulo en la publicación *Entre la inocencia y la rebeldía. Infancia y juventud en el cine latinoamericano*,<sup>7</sup> en el que además de largometrajes de ficción incluye documentales y cortometrajes, centrando su atención en estos últimos y en filmes de diversos géneros no necesariamente realistas.

Por último, otro texto que aborda más directamente el tema es el libro *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*,<sup>8</sup> coordinado por María Dolores Pérez Murillo y David Fernández Fernández, en la sección llamada “Los olvidados”, ofrece datos estadísticos sobre el problema de los niños de calle deteniéndose someramente, y sin precisión científica, en cuatro de las películas seleccionadas para este trabajo: ***Los olvidados, Sicario, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios***.

Así pues, el presente texto pretende abrir una línea de investigación, poco explorada y rica en significados, que da cuenta de un tipo de cine que intenta reflejar de manera inalcanzablemente “objetiva” una parte de la realidad social contemporánea:

<sup>5</sup> MARTÍN, Paco, ALCALDE, Antonio y otros, *Los olvidados: un homenaje a Buñuel*, Teruel, Maravillas S. L./Ayuntamiento de Teruel, 2000, págs. 63-83.

<sup>6</sup> “Vasos comunicantes con el cine contemporáneo”, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel/Gobierno de Aragón/Centro Buñuel/Calanda/Caja Rural de Teruel, 2004, págs. 177-190.

<sup>7</sup> Guanajuato, Festival Internacional de Cine Expresión en Corto, 2006.

<sup>8</sup> Madrid, Iepala, 2002.

No es un accidente que films de este tipo hayan estado frecuentemente basados en una aproximación neorrealista –temas contemporáneos, localizaciones reales, actores no profesionales-, en otras palabras, un método o una estética que personifica la incursión de los valores documentales en la ficción. Ello es parte de una no escrita historia del cine donde, en vez de una oposición entre ficción y documental, habría una simbiosis, un diálogo escondido, un intercambio subyacente en el que el desarrollo del lenguaje fílmico sería también una función del paso del documento a la narración y viceversa. En esta historia, que se remonta a la Rusia soviética de los años veinte, el cine latinoamericano ocupa una prominencia indiscutible, desde los primeros films del nuevo cine en los años cincuenta hasta el reciente ejemplo de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), que dramatiza la vida de un grupo de niños desheredados en Medellín.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> CHANAN, Michael, “El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)”, *secuencias. Revista de Historia del Cine*, Núm. 18, Madrid, Segundo semestre de 2003, pág. 23.

## 1. Las primeras búsquedas “realistas” en el cine

Antes de que el cine naciera, la pintura, la literatura y la fotografía intentaron reflejar la realidad y reproducir las cosas como son. Con el término “realista” se designó la obra de un grupo de pintores que entre 1840 y 1880 “buscó dar una verdadera, objetiva e imparcial representación del mundo real basado en una meticulosa observación de la vida contemporánea”.<sup>10</sup> Poco después algunos escritores se rebelaron contra los excesos del romanticismo, que privilegiaba la imaginación, y miraron hacia la realidad cotidiana en busca de seres ordinarios y marginales. Marc Henri Piault sitúa esta nueva forma de percibir y describir las cosas dentro de un contexto político y social convulso:

Las grandes crisis económicas, políticas y sociales son igualmente reconsideraciones más o menos radicales de lo ético ante los sistemas de valores y de los modos de representación. Los modos de expresión lo muestran, tanto en el plano formal y estético como en el de los contenidos propiamente dichos. Éste fue el caso a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando los novelistas naturalistas se dedicaron a desvelar la realidad miserable de la revolución industrial y de las nuevas concentraciones urbanas. La fotografía, mucho más que el cine, todavía joven y a la búsqueda de su lenguaje, participó en esta denuncia.<sup>11</sup>

Entre algunos de los escritores de la época que intentaron ceñirse a la realidad se encuentran Charles Dickens (*David Copperfield*), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*), Émile Zola (*Germinal*), Giovanni Verga (*Cuentos rústicos*), Benito Pérez Galdós (*Misericordia*) y Vicente Blasco Ibáñez (*La barraca*). Dickens dedicó gran parte de su trabajo a recrear un universo infantil en el que imperan la pobreza, la orfandad y la marginalidad social. Zola formuló una teoría de la representación ficcional llamada naturalismo que proponía ver cómo son y cómo suceden las cosas para:

(...) estudiar al hombre y a la mujer como el naturalista estudia a los animales, observando y reportando, excluyendo juicios y cualquier perspectiva subjetiva. La idea es ser tan objetivo como un científico; los hechos deben hablar por sí mismos, pero sólo si son

---

<sup>10</sup> NOCHLIN, Linda, *Realism*, Nueva York, Penguin, 1978, pág. 13.

<sup>11</sup> *Anthropologie et Cinéma*, París, Nathan/Her, 2000 (trad. esp.: *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 123).



presentados completamente y de manera veraz. Demanda una meticulosa descripción del mundo que habitan los personajes así como de los personajes y situaciones.<sup>12</sup> Sin embargo, es evidente que en estas propuestas literarias apegadas al realismo es imposible eliminar el punto de vista del autor desde el momento en que se elige un personaje, un tema o una historia. Toda descripción realista está sujeta a ciertas convenciones: “En el fondo, cualquier relato irrealiza la realidad y la somete a un juego de casualidades a partir de una serie de elipsis temporales y procesos narrativos que son el fruto de las decisiones de un narrador camuflado tras la máscara de la objetividad”.<sup>13</sup>

Desde su nacimiento, en el cine se dio un proceso similar al de la literatura, y la percepción de la realidad corresponde a la mirada particular de cada realizador. Pero a diferencia de la literatura, el cine, al igual que la fotografía, posee de manera natural un poder de reproducción que provoca una sensación de proximidad e inmediatez entre la cámara y el sujeto u objeto de su atención, y las imágenes en movimiento suscitan una impresión de ver la realidad. No obstante, el cine es una construcción sujeta a ciertas convenciones. Los hermanos Lumière usaron el descubrimiento del cinematógrafo para registrar la realidad de la vida cotidiana e inventaron el cine documental, sin embargo, para captar las vistas de la salida de los obreros de una fábrica o la llegada de un tren la cámara se colocó en cierto lugar y se eligió un encuadre específico.

Bill Nichols<sup>14</sup> sostiene la tesis de que no hay objetividad posible porque en todos los acercamientos cinematográficos que se ejecuten hacia cualquier tipo de realidad es imposible no representarla y hacer a un lado la subjetividad. Según Ángel Quintana:

La idea de ver el cine como un medio que puede facilitar un discurso descriptivo objetivo del mundo es una ingenuidad, ya que toda imagen desvela un fenómeno –una realidad preexistente que ha sido capturada por la cámara- pero también desvela la existencia de un pensamiento que se pone de manifiesto mediante la temporalidad. El pensamiento modifica la realidad, ya que implica la presencia de una subjetividad.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> HALLAM, Julia, MARSHMENT, Margaret, *Realism and Popular Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2000, pág. 5.

<sup>13</sup> *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 34.

<sup>14</sup> *Representing Reality*, Indiana, Indiana University Press, 1991 (trad. esp.: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997).

<sup>15</sup> Quintana, Ángel, op. cit., pág. 31.

Al aparecer las primeras ficciones cinematográficas el cine empezó a representar, recrear o imitar la realidad

(...) Detrás de la idea de representación se halla el concepto de *mimesis* traducido generalmente por *imitatio*, imitación del mundo. La representación realista implica la existencia de un mundo referencial previo, que existe de forma independiente a la representación y que el artista debe imitar en la obra artística, la cual acabará constituyéndose en otra posible realidad. En las artes tradicionales, el acto de imitación implica un proceso de construcción artística de la realidad. El arte no se limita a imitar la realidad sino que intenta crear una realidad poética, que puede llegar a superar la propia realidad. La *mimesis* no es necesariamente imitación del mundo, ya que generalmente está acompañada de la *poiesis* o acto de creación/fabricación poética o, en el terreno literario, del *muthos*, o idea de creación de una intriga. La imitación del mundo puede convertirse en una ficción, ya que es un mundo que finge ser real, generando una ilusión de realidad.<sup>16</sup>

George Méliés, uno de los pioneros del cine de ficción cuya preferencia por la magia y la fantasía lo convirtieron en el primer maestro del género fantástico, fue también el iniciador de la reconstrucción histórica de un hecho real, una de las formas de acercamiento verista que después proliferarían en la evolución del cine:

(...) para dar una versión cinematográfica de un grave accidente marítimo, filmó en 1898 *L'Explosion du cuirassé 'Maine' en rade de La Havane* con tomas de imágenes que reproducían por completo el acontecimiento... en un acuario. La idea de las reconstituciones nació casi espontáneamente, mientras ponía en entredicho lo que parecía entonces el principio mismo de la grabación cinematográfica, el naturalismo y la objetividad de una captación instrumental de los hechos, ya que se pregonaban sus ventajas con respecto a las relaciones literarias, contaminadas por las distorsiones de la memoria y por las ideas preconcebidas de la subjetividad.<sup>17</sup>

Un año antes los hermanos Lumière, en su afán de documentar diferentes regiones y costumbres del mundo ya habían hecho una reconstitución, aunque con intenciones más descriptivas que narrativas: “filmaron en Lyon, en el marco de una exposición que allí tuvo lugar en el mes de julio de 1897, un poblado ‘Ashanti’ reconstituido a tal efecto. El realismo cinematográfico no se molestaba mucho por la cuestión de los alrededores: la importancia de la contextualización sólo apareció más tarde, en especial bajo los criterios de la autenticidad.”<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> QUINTANA, Ángel, op. cit., pág. 30.

<sup>17</sup> PIAULT, Marc Henri, op. cit., pág. 38.

<sup>18</sup> *Ibíd*, pág. 36.

Las reconstrucciones históricas y las películas basadas en hechos reales fueron algunas de las formas que adoptaron las principales tendencias fílmicas veristas, aunque también optaron por caminos más novedosos. A partir del realismo socialista, el documental etnográfico, el realismo poético francés y el neorrealismo italiano, se puede trazar una línea realista que llega hasta algunas de las representaciones sobre la infancia, adolescencia y juventud marginales.

### 1.1 El Realismo socialista

Desde el principio de la revolución rusa los soviéticos se interesaron por el cine como un arma de propaganda ideológica y política para glorificar el triunfo del socialismo y educar a las masas. Varios cineastas volcaron su mirada hacia el pueblo como personaje principal y salieron con sus cámaras a filmar en escenarios naturales, entre ellos dos realizadores excepcionales que además se convirtieron en los primeros teóricos del cine: Dziga Vertov y Serguei M. Eisenstein.

Opuestos en su concepción del fenómeno fílmico, Vertov dio la espalda a la ficción e intentó capturar fragmentos de la realidad contemporánea utilizando la cámara como un arma sorpresiva que observa “la vida de improviso”. Usa ángulos insospechados, teleobjetivos y cámara oculta para filmar lo que sucede en las calles y exponer al espectador su original visión del mundo, la cual adquiere un sentido crítico por medio de un montaje analógico. Para Vertov la cámara es:

(...) un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.

(...) Soy un ojo fílmico, soy un ojo mecánico, una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.

Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros.<sup>19</sup>

Enfocándose en el reportaje y la descripción analítica, Vertov crea en 1922 el noticiario cinematográfico de actualidades **Cine-Verdad** (*Kino – Pravda*, URSS) con la idea de hacer un cine proletario que informara los hechos verazmente. A su película **Cine-ojo** (*Kino-glaz*,

---

<sup>19</sup> Citado por BARNOUW, Erik, en: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1993 (trad. esp.: *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1998, pág. 57).

URSS, 1924) la subtitula “asalto que las cámaras le hacen a la realidad”. Cinco años después rueda su film más famoso, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparatom*, URSS), a la vez sinfonía de una ciudad, es decir, una edición melódica de imágenes urbanas, y un documental reflexivo en el que se ve constantemente la figura del camarógrafo Mijail Kaufman en acción, y otras veces la sombra de la cámara, para que el espectador no olvide que está viendo una película. Vertov juega con la puesta en escena, artificios formales y con una inventiva edición para mostrar la vida cotidiana de Moscú al mismo tiempo que medita sobre el papel del documentalista en la sociedad de la época.

En el mismo año de 1929, Boris Kaufman, fotógrafo y hermano menor de Vertov, trabajó bajo las órdenes del periodista de izquierda Jean Vigo en *A propósito de Niza* (*A Propos de Nice*, Francia, 1929), una sinfonía de ciudad que ofrecía una visión analítica y satírica de una sociedad capitalista decadente. Vigo aplica algunas de las ideas de Vertov utilizando lo que llamó un “punto de vista documentado” (“*point de vue documenté*”).

A diferencia de la visión documental y analógica de Vertov, Eisenstein buscó emocionar al público por medio de un cine de ficción verista e impactante que tiene como motor fundamental el *montaje de atracciones*:

Se necesitan imágenes provocadoras, cuyo acercamiento aparentemente arbitrario orientará la significación. En lo que Eisenstein denominaba un *montaje de atracciones* se introducen imágenes muy fuertes, ajenas a la narración principal, pero que establecen relaciones simbólicas determinadas por el contenido de la acción. Eisenstein ya no buscaba desvelar la objetividad de un sentido inherente al desarrollo de las situaciones filmadas, sino ante todo conmover. La yuxtaposición de imágenes-choque con las que conduce la narración propiamente dicha establece una identificación significativa que impregna al espectador de lo que se podría llamar *una valencia cualitativa de la acción*.<sup>20</sup>

*La huelga* (*Stachka*, URSS, 1925) es la reconstitución escrupulosa de una huelga violentamente reprimida en 1912 por la policía zarista, rodada totalmente en escenarios naturales y con la participación de actores no profesionales en la que el montaje alterna, por ejemplo, la masacre de los obreros con imágenes de animales recién degollados en un matadero. En su obra maestra, *El acorazado Potiomkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), Eisenstein de nuevo recurrió a una reconstrucción histórica de un suceso ocurrido en 1905 en el puerto de Odessa, sobre el motín de unos marineros y el posterior asesinato colectivo de los habitantes que los apoyaron. El cineasta excluyó los estudios y la escenografía,

---

<sup>20</sup> PIAULT, Marc Henri, op. Cit., pág. 86.

prescindió del maquillaje y filmó en el lugar de los hechos usando a los pobladores, a soldados del ejército soviético y a algunos actores profesionales. Si bien la película inicia como una descripción realista y a lo largo de su metraje combina un tono documental, expone una narración lineal convencional en la que una serie de sucesos son encadenados por una conexión de causa-efecto que tienen lugar en un tiempo y espacio determinados. Eisenstein aplica otra vez sus ideas sobre el montaje e introduce violentos golpes de efecto e imágenes-choque en primeros planos en la famosa secuencia de la masacre de hombres, mujeres y niños en las escalinatas:

(...) El propio Eisenstein dijo refiriéndose a *El acorazado Potiomkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) que si bien se desarrolla como un drama, “más parece el noticiario de un acontecimiento”. Esta particularidad del filme hizo que algunos lo relacionaran con el documental. Pero lo que Eisenstein compuso en su montaje no eran “fragmentos de la realidad; eran fragmentos de su intensa visión personal.”<sup>21</sup>

## 1.2 El documental etnográfico

Uno de los primeros cineastas en aproximarse al cine etnográfico fue Vertov, por la manera de observar y describir al pueblo soviético, aunque lo hizo sin considerar el rigor de la encuesta científica ni la claridad expositiva de los cineastas que emprendieron proyectos etnológicos posteriores. Marc Henri Piault lo ubica al lado del estadounidense Robert Flaherty como uno de los pioneros en ese campo:

Entre los retratos que adornan el recorrido donde nació el cine etnográfico, se suele celebrar como padres fundadores al ruso Dziga Vertov y al estadounidense Robert Flaherty. Por mi parte, estoy dispuesto a añadir a una más larga galería de antepasados, además de a Curtis y sobre todo a Reis... a Vigo, a Epstein, Cavalcanti, a Grierson, a Ruttman, a Buñuel y a Joris Ivens.<sup>22</sup>

Mientras Vertov hacía su noticiero *Cine-Verdad*, Flaherty, un humanista romántico fascinado por la naturaleza y los ritos y las costumbres de las sociedades primitivas, pasó quince meses en Alaska para realizar *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, Estados Unidos/Francia, 1922), un documental de tinte antropológico sobre los inui. En el proceso de producción Flaherty urdió una especie de *casting* entre los actores sociales para elegir a un esquimal que protagonizara la cinta, entabló amistad con Nanook y su familia, se

<sup>21</sup> BARNOUW, Erik, op. cit., págs. 59-60.

<sup>22</sup> PIAULT, Marc Henri, op. cit., pág. 71.

familiarizó con su vida cotidiana e investigó sobre su pasado para recuperar su historia oral, con una evidente carga subjetiva.<sup>23</sup> Durante el rodaje mandó construir un iglú porque el que había elegido era demasiado pequeño para filmar en él, y después le arrancó la mitad para poder fotografiar su interior, expuso a Nanook y a otros esquimales a peligros extremos para recrear la antigua caza de la morsa con arpones y enfatizar la lucha del hombre con la naturaleza.<sup>24</sup>

Esas acciones poco científicas y más narrativas que descriptivas fueron registradas con una cámara participante y un montaje funcional que lo acercaron a la ficción, a una representación a la vez realista y dramática del otro, y no carente de cierto exotismo al presentar a un “buen salvaje”, no contaminado por la civilización, acentuando la excepcionalidad de las situaciones y de las difíciles condiciones de vida:

No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos...

Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo.<sup>25</sup>

En otras de sus obras fundamentales, *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, Gran Bretaña, 1934), Flaherty recurrió a las mismas ideas y métodos y filmó a otro grupo humano dejando a un lado el contexto social, político y económico que lo rodeaba. Vivió casi dos años en las desoladas islas de Arán, cerca de Irlanda, en donde de nuevo conquistó a los lugareños para seleccionar el reparto ideal de una familia integrada por los padres y un hijo pequeño, que subsisten de manera precaria. Resalta la presencia fotogénica del niño como hilo conductor de un relato que describe las difíciles experiencias cotidianas y el enfrentamiento con la naturaleza. Sin importar el peligro, Flaherty revivió una tradición obsoleta: la caza al tiburón gigante con arpones desde pequeñas barcas.

A Flaherty lo impresionó *Las Hurdes/Tierra sin pan* (España, 1932) un film producido, escrito, dirigido y editado por Luis Buñuel, que dialoga con su obra por los

---

<sup>23</sup> Un método de filmación similar que muchos años después, adoptarían, por ejemplo, los colombianos Ciro Durán (*Gamín*) y Víctor Gaviria (*Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*).

<sup>24</sup> Véase BARNOUW, Erik, op. cit., págs 37-41.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

métodos de filmación con que fue elaborado. Buñuel, quien había incluido fragmentos documentales en su famosa obra surrealista *La edad de oro* (*L'age d'or*, Francia, 1930), también distorsiona la realidad interesado por plasmar su visión personal de la historia de los habitantes de una región española sumida en la miseria, y con un campesinado atrasado. Buñuel, al igual que Flaherty fija su atención en la subsistencia de los pobladores con relación a “un combate desesperado contra las fuerzas hostiles de la naturaleza”, como indica uno de los títulos del inicio de la cinta. Pero a diferencia de Flaherty, Buñuel plantea una denuncia social al mostrar una imagen opuesta a la que el gobierno español de la época impulsaba presentando a España como un país próspero. Buñuel tampoco se acercó ni convivió con los actores sociales de manera amistosa y antropológica como Flaherty, por el contrario, los miró de una manera más distanciada y fría, y tuvo que pagarles para hacer varias representaciones:

Todas las escenas colectivas, salvo las rodadas en La Alberca, fueron dirigidas: los hombres que van a buscar trabajo, la gente que va hacia la casa donde ha muerto el bebé. (...) Los hurdanos aceptaron representar escenas primordiales de su vida que, muy a menudo, según la tradición oral del film, no correspondían directamente a las vivencias que experimentaban en aquel mismo momento.<sup>26</sup>

Además *Las Hurdes/Tierra sin pan*, presenta como ciertos acontecimientos que son falsos:

Éstas son las principales escenas construidas: la muerte de la cabra; el burro atacado por las abejas (las abejas fueron lanzadas por el mismo equipo contra el animal muerto); la niña enferma, que en el film abre la boca para mostrar al equipo su malestar a causa de una infección bucal, no murió a pesar de lo que diga el comentario; tampoco estaba muerto el bebé que en el film aparece como cadáver al lado de su madre y en el féretro que después es trasladado por el río.<sup>27</sup>

Si Flaherty ha sido debatido por su actitud paternalista y acrítica, a Buñuel se le impugnó el regodeo que hace, de manera un tanto sensacionalista, de la miseria humana. Una objeción que se hará después a varias de las películas sobre la infancia y juventud marginales. Para Piault el cineasta lanzó:

(...) una mirada de total incompreensión a una población campesina mostrada en los límites de una posible humanidad. Se trata de un verdadero malentendido de eso que debería de distinguir ‘un punto de vista documentado’ de una mirada apasionada que designa en un

---

<sup>26</sup> IBARS, Mercé, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, pág. 120.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pág. 121.

mismo rechazo ambiguo tanto a las personas como a sus condiciones de existencia. Hay aquí un desconocimiento y un rechazo consecutivo del campesinado, significativos de la ignorancia que la burguesía intelectual y ‘artista’ urbana de la primera mitad de este siglo tenía con respecto a un universo del que estaba totalmente separada.

(...) Tanto en el caso de Buñuel como en el de los etnólogos del exotismo, existe una fascinación aterrorizada o, por el contrario, seducida por estas alteridades cuestionadas y que, a pesar de todo, nos hablan de nosotros mismos. Esta fascinación, con o sin humor, adquiere en la película el tono de un discurso frío y distanciado, más allá de lo que ve la mirada. Se trata de un lenguaje artificial, con un estilo clínico, que objetivó de la misma manera la realidad etnografiada. Esta manera muestra, con un rodeo, una distancia que es una ruptura, de Buñuel y del etnólogo, con respecto a la sociedad, a nuestra sociedad.<sup>28</sup>

### 1.3 El documental social

En Gran Bretaña se aplicó el término de documental social, al cine emprendido por el crítico cinematográfico John Grierson, un discípulo de Flaherty que desde una postura de izquierda buscó reflejar la vida contemporánea de los trabajadores ingleses dándoles la oportunidad de expresarse y aportar sus testimonios. Grierson, quien conservó de Flaherty su aspiración humanista pero criticó su excesivo romanticismo y su falta de contextualización, desde su primera película, *A la deriva* (*Drifters*, Gran Bretaña, 1929), sobre pescadores escoceses de arenque, se relacionó de manera amistosa con los actores sociales para documentarse y describir de forma veraz su problemática. Sus obras posteriores implican un trabajo colectivo dirigido por él y con el apoyo de financiamiento público, a partir de 1933, en el que se involucraron un grupo de colaboradores: Basil Wright en *Canto de Ceilán* (*Song of Ceylon*, Gran Bretaña, 1934), Alberto Cavalcanti en *Cara de carbón* (*The Coal Face*, Gran Bretaña, 1935) y Paul Rotha en *The Face of Britain* (Gran Bretaña, 1935), etcétera. Los filmes dan gran importancia al uso del sonido y son, al mismo tiempo, informativos, propagandísticos, y, hasta cierto punto, educativos:

(...) las películas intentaban hacer una descripción del Reino Unido a través de una diversidad de situaciones y de ocupaciones populares. La política general consistía en acercarse a la gente, en establecer una relación sensible con los protagonistas de la situación, con el fin de ganar su confianza y de permitirle expresarse lo más naturalmente posible. La operación se completaba con un montaje simplificado (...) La trama narrativa era directa.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> PIAULT, Marc Henri, op. cit., págs. 125 y 126.

<sup>29</sup> Ibíd., pág. 128.



También incluyen una denuncia social, pero no de manera explícita: “Sin duda estas películas no son portadoras de una crítica social radical como en Vertov, Vigo o Buñuel, pero en ellas hay una visión humanista y reformista, que toma el punto de vista de los actores en el centro de las situaciones filmadas”.<sup>30</sup>

Otro cineasta relevante que se acercó a la realidad desde una perspectiva social, pero más crítica, analítica y participativa que la de Grierson y sus colaboradores, fue el holandés Joris Ivens, quien al lado del belga Henri Stork filma en la región minera de Borinage, en Bélgica, *La miseria de Borinage* (*Misère au Borinage*, Bélgica, 1932), descripción testimonial de la situación crítica que sufren los mineros. Ivens y su equipo viven en la pobreza con ellos e incluso participan en la lucha contra la policía y los patrones de la industria del carbón, cambiando la dinámica de la filmación según las situaciones que se presentan:

(...) De acuerdo con el modo vertoviano, unas secuencias significativas sitúan la crisis minera belga en el contexto global de la economía capitalista mundial, otras muestran las diferentes fases de la huelga y aportan elementos necesarios para la comprensión del entorno social y político y del papel de los diferentes grupos implicados en el acontecimiento. Intercalados entre estas secuencias, intervienen relatos con personajes bien identificados en el desarrollo continuo de situaciones específicas que desvelan las condiciones vividas de la crisis.<sup>31</sup>

#### 1.4 El realismo poético francés

De manera casi paralela a estas expresiones documentales, surge un cine de ficción en Francia que se nutre de la novelística naturalista, el documental verista, el cine de gánsters estadounidense de los años veinte y del expresionismo alemán. Es el llamado realismo poético, también conocido como “realismo negro”, y bautizado por el crítico André Bazin como “romanticismo naturalista francés”:

La crisis económica y política de los años treinta produjo, también, puestas en ficción a través de lo que particularmente en Francia se ha llamado el ‘realismo poético’. Podíamos sentirlo en Epstein, pero también en películas como *L’Atalante* (1934), de Vigo, que se alejó de los decorados, del romanticismo pesimista y los estados de espíritu a la búsqueda

---

<sup>30</sup> Ibíd., pág. 129.

<sup>31</sup> PIAULT, Marc Henri, op. cit., pág. 132.

de un enfoque ‘documental’ de un medio popular, el de los marineros, sorprendidos de la manera más precisa posible en el mundo gris y pobre de su vida cotidiana.<sup>32</sup>

El realismo poético fue una clase de cine que dio un nuevo giro a los postulados del naturalismo literario francés propuesto por Zola:

El <realismo negro> de anteguerra es naturalista por su significativa elección de los personajes, arrancados de las capas más bajas del escombros social: desheredados de la fortuna, legionarios, desertores, chulos, mujerzuelas, echadoras de cartas, maleantes, suicidas. Es también naturalista por la topografía que componen sus sórdidos ambientes: muelles, suburbios industriales, tabernas, hoteluchos equívocos, callejuelas brumosas, paredes desconchadas... Poético lo es por su estilización romántica de esos elementos realistas y negro por el impecable fatalismo que domina a estos dramas en los que la felicidad aparece como un espejismo inalcanzable, que rezuman una visión sombría y pesimista del hombre, tendiendo un puente entre el gusto populista de los treinta y el desesperado nihilismo existencialista que cristalizará en la posguerra.<sup>33</sup>

Una de las figuras notables de esta tendencia es Jean Renoir, admirador de la obra silente de Erich von Stroheim, quien como él bebió de la fuente del naturalismo propuesto por Zola. Renoir filmó en 1926 una adaptación de la célebre novela *Naná*, mientras Von Stroheim, cineasta maldito y misántropo, obsesionado por los detalles realistas y las reconstrucciones veristas de escenarios en estudio, tres años antes acometió su malogrado, incomprensido y ambicioso film *Avaricia* (*Greed*, Estados Unidos, 1923), traducción fílmica de la obra *Mac Teague*, de Frank Norris. La cual fue inspirada por las propuestas naturalistas de Zola y considerada la primera novela estadounidense de este tipo.

Renoir adapta de nuevo a Zola en *La bestia humana* (*La bête humaine*, Francia, 1938) y se acerca al mundo obrero y popular con una mirada sincera, solidaria y reflexiva en *Toni*, (*Toni*, Francia, 1934), considerado por Francois Truffaut<sup>34</sup> como el primer filme neorrealista. Es un film hasta cierto punto experimental que anticipa algunas de las constantes estéticas y temáticas utilizadas luego por el neorrealismo italiano: fue filmado en escenarios naturales, interiores y exteriores, con gente del pueblo y actores desconocidos. El guión está basado en hechos reales y trata de reconstruir la crónica judicial de un obrero

---

<sup>32</sup> Ibíd., pág 124.

<sup>33</sup> GUBERN, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 231.

<sup>34</sup> BAZIN, André, *Jean Renoir*, París, Janine Bazin/Éditions Champ Libre, 1971, (trad. esp.: *Jean Renoir. Periodos, filmes y documentos*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 204.

inmigrante, personaje poco abordado hasta entonces, que se ve envuelto en un crimen pasional y resulta asesinado. Al igual que Truffaut, Roman Gubern afirma que *Toni*:

(...) fue una película neorrealista al pie de la letra. Cuando Renoir rueda su obra nadie habla todavía de neorrealismo porque ni siquiera ha sido inventada esa palabra. Bien es verdad que el sentido de protesta social del cine italiano de postguerra está ausente de *Toni*, que no pasa de ser la crónica de un conflicto pasional, pero sus aportaciones –más allá de lo formal, que el cine ruso ha llegado en esto mucho más lejos- son las de haber convertido un tema destinado al género policíaco en crónica y reportaje social y haber desplazado la temática de los sentimientos y de las pasiones del marco elegante y burgués, al que parecía indisolublemente ligada, para llevarla al terreno de los humildes.<sup>35</sup>

### 1.5 Dos antecedentes realistas del cine de ficción mexicano y español de los años treinta

En México, *Redes*, (1933-1934), producción oficial e independiente auspiciada por la Secretaría de Educación Pública, anticipa también algunos de los principios realistas del neorrealismo italiano: fue filmada en locaciones naturales y con pocos recursos económicos; con la excepción de uno de los intérpretes usa actores no profesionales, que son en su mayoría nativos del pueblo de Alvarado, en donde fue rodada; presenta un punto de vista de izquierda, liberal y humanista; sus protagonistas son pescadores pobres y la trama reconstruye algunas de sus vivencias denunciando la explotación laboral, la desigualdad social y la pobreza. Además, por su tema, trama y personajes, la cinta guarda ciertos paralelismos con *La tierra tiembla* (*La terra trema. Episodio del mare*, Italia, 1948) de Luchino Visconti, una de las obras cumbre del neorrealismo, la cual fue promovida por el Partido Comunista Italiano.

*Redes* formó parte de una corriente nacionalista presente desde antes en otras áreas artísticas como la pintura y la música, para valorar la cultura mexicana y reivindicar lo indígena. Los promotores del proyecto, inusitado para la época, fueron el compositor Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional de Música, y el marxista Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, los cuales tuvieron la tarea de hacer un cine para el pueblo que reflejara las injusticias sociales. Encomendaron el trabajo al fotógrafo neoyorquino Paul Strand, que fue invitado por Chávez para exponer sus trabajos en la Ciudad de México en 1932, y al historiador de arte Agustín Velázquez Chávez. Siguiendo la línea etnográfica de Flaherty, la idea inicial era hacer un corto documental que iba a

---

<sup>35</sup> GUBERN, Roman, op. cit., pág. 229.

llamarse *Pescados*, sobre los pescadores del puerto de Alvarado, Veracruz. Según Velázquez Chávez, él y Strand “convivieron un tiempo con la comunidad y decidieron producir un largometraje de ficción protagonizado por los lugareños para que fuera más atractivo para el público”.<sup>36</sup>

Debido a su falta de experiencia fílmica Strand y Velázquez Chávez, pidieron la ayuda del neoyorquino Henwar Rodakiewicz que a su vez recomendó al vienés Fred Zinnemann para asumir la realización del filme en colaboración con Emilio Gómez Muriel.

El argumento de Strand y Velázquez Chávez fue adaptado por Zinneman, Gómez Muriel y Rodakiewicz. La fotografía la hizo Strand,<sup>37</sup> y la edición Gómez Muriel con la ayuda de Gunther von Fritsch, claramente influenciados por el cine de Eisenstein, en especial por su film inconcluso *¡Qué viva México!* (*Da zdravstvuyet Meksika!*, URSS, Estados Unidos, México, 1931). La película fue rodada con cámaras que se usaban desde 1920, tuvo problemas de presupuesto y fue interrumpida en varias ocasiones. Fue la primera cinta mexicana totalmente doblada, rubro en el que presenta problemas técnicos y un doblaje convencional que resta autenticidad al proyecto porque no se respetó el habla popular de los habitantes de la zona:

Alvarado. Los humildes pescadores habitantes del pequeño pueblo son dominados por el acaparador y cacique don Anselmo, quien controla las autoridades del lugar y es dueño de las mejores embarcaciones. El hijo de Miro, joven pescador, enferma de gravedad. Miro pide dinero prestado a don Anselmo y éste se lo niega. El niño muere. Indignado, Miro comienza a organizar a los pescadores para exigir mejores precios. El comerciante negocia con Juan García, candidato a diputado, para desintegrar al grupo de pescadores inconformes, quienes pelean con los que no se unen a su causa. En la trifulca el candidato mata de un disparo a Miro. Su muerte une a todos los pescadores, quienes organizan un gran cortejo fúnebre.

---

<sup>36</sup> Declaraciones hechas en “Redes”, capítulo de la serie de televisión *Los que hicieron nuestro cine*, de, Alejandro Pelayo, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, 27 minutos.

<sup>37</sup> A su regreso a Nueva York, Strand trabajó en la productora de documentales Frontier Films, fundada en 1935, en la que participaron documentalistas como Pare Lorentz, Willar Van Dyke y Herbert Kline, todos ellos admiradores de la obra Vertov y Flaherty. Casi dos décadas más tarde, Strand entablaría relaciones con Cesare Zavattini, guionista y teórico principal del neorrealismo italiano, para realizar juntos el libro *Un paese* (Turín, Einaudi, 1955).

Sin descontar su importancia histórica, el interés de *Redes* radica en sus métodos de filmación así como en el intento por hacer un cine distinto al del cine mexicano de la época que era comercial y poco innovador, pero resulta ingenuo y temeroso en su planteamiento crítico al no ubicar la historia en un contexto nacional específico, ni aclarar, por ejemplo, a qué partido político pertenece el diputado, un villano tan estereotipado como la mayoría de los personajes. Además adolece de una carga melodramática que se antoja fortuita, para Emilio García Riera:

*Redes* es una película bien intencionada y un esfuerzo desinteresado y valiente (...) Sin embargo, *Redes* resulta en gran medida una película esquemática por lo que cuenta y artificiosa por cómo lo cuenta. Al intentar mantener sus distancias con el cine documental de Robert J. Flaherty, los realizadores de *Redes* adoptaron una actitud tímida frente al documento etnográfico que, pese a todo, la cinta tendía a ser. Y al buscar la inspiración directa de Eisenstein, llegaron a sugerir incluso la copia *shot* por *shot* de las más famosas secuencias de montaje del realizador soviético. La acción, que se suponía dinámica, no fue vista como tal sino en función del montaje. Es decir: el montaje resultaba dinámico, pero la acción no.<sup>38</sup>

La cinta fue un fracaso de taquilla y no llamó la atención de la crítica. Se estrenó en Alvarado en 1936 y después en la ciudad de México, en donde sólo duró una semana en cartelera.<sup>39</sup>

En España, *Aurora de esperanza* (1936-1937), escrita y dirigida por el debutante Antonio Sau Olite, fue otra cinta realista tan atípica como *Redes*: de corte social, con intenciones de denuncia y habitada por personajes salidos del pueblo. Al igual que *Redes*, adolece de un guión esquemático e ingenuo ideológicamente, que no especifica de manera clara el contexto sociopolítico en el que sucede la acción. Fue uno de los pocos largometrajes filmados durante los años de la Guerra Civil (1936-1939), y el primero producido por el Sindicato de la Industria de Espectáculo de Barcelona (SIE Films), que se encontraba en poder de los anarquistas, quienes intentaron hacer un cine comercial que reflejara la lucha de clases y las precarias condiciones de vida del obrero. Para la elección del argumento y del realizador, el sindicato lanzó una convocatoria en la que resultó triunfador el proyecto de Sau Olite e inicialmente tuvo el nombre de *La marcha del*

---

<sup>38</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, "Redes (antes, Pescados)", en: *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo 1, 1929-1934, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Imcine, 1993, pág. 131.

<sup>39</sup> Op. cit., págs. 128 y 130.

*hambre*, pero sufrió algunos cambios por órdenes del comité. En la cinta participaron actores profesionales y amateurs:

Barcelona. Juan, un humilde trabajador, casado y con dos hijos, al regresar de vacaciones descubre que la empresa en la que labora cerró sus puertas. Como no logra conseguir un nuevo empleo, su esposa también sale a buscar trabajo, pero Juan se molesta y decide enviar a su familia con sus padres, quienes viven en un pueblo cercano. Juan se queda sin casa y vive de la beneficencia. Un día come en un restaurante sin poder pagar y un policía lo ayuda. Indignado por su situación convence a otros compañeros en desgracia para hacer una marcha de protesta en contra de las desigualdades e injusticias sociales y caminan hacia la capital. Juan pasa por el pueblo donde está su familia, pero evita saludarlos. Poco después llega la noticia del estallido de la revolución y Juan parte con sus compañeros a luchar.

Aunque *Aurora de esperanza* guarda sin duda un interés de tipo histórico, su valor cinematográfico ha sido cuestionado. Para J. M. Caparrós-Lera, Sau Olite se adelanta a las propuestas del neorrealismo:

Con su guión original, produjo el primer retrato fiel del proletariado catalán –centrado en el trabajador anónimo de la gran ciudad- con su problema de desempleo y su vida cotidiana familiar como línea argumental. Las espléndidas escenas (que parecen más un documental) mostrando los disturbios y la “Marcha del Hambre” que estimulan al héroe a actuar, como si de alguna manera ambigua la crónica del evento inspirara el despertar de la revolución. La crítica social de la preguerra también se muestra: los dardos disparados a la burguesía durante la depresión, y sobre todo, los panfletos anarquistas del filme –por suerte para Sau- que pasaron desapercibidos para el Tribunal de Responsabilidad Política que juzgó al director después de la Guerra Civil. Pisándole los talones, los anarco-sindicalistas promovieron otra cinta “política”: *Barrios bajos* (1937), de Pedro Puche. También ambientada en el mundo de los trabajadores –en este caso del proletariado del *Barrio Chino* de Barcelona- es claramente reflejado, el iletrado y bondadoso protagonista busca justicia y es capaz de sacrificarse por el amor a un compañero, incluso de otra clase social. Su trágica historia es entrelazada con la condena de la injusticia social –no hay referencias políticas explícitas- concentrándose en el tráfico de drogas y la prostitución. Los detalles de la condición de la mujer española también son testimoniados. Antonio Sau y Pedro Puche anticiparon con sus filmes el estilo “neorrealista” de años después.<sup>40</sup>

Sin embargo, Gubern se muestra mucho menos entusiasmado con estas cintas de raigambre anarquista:

---

<sup>40</sup> CAPARRÓS-LERA, J. M., “A Short History of Spanish Cinema”, en: J. M. Caparrós-Lera y Rafael de España, *The Spanish Cinema. An Historical Approach*, Barcelona, Film-Historia, 1987, págs. 40-41.

En una primera etapa los responsables anarquistas quisieron cultivar un << cine social >>, que se inició con *Aurora de esperanza* (1937) de Antonio Sau, que mostraba las penalidades de un obrero en paro y su compañera, quienes toman conciencia política en el curso de una revolución social inidentificada. Film interesante pese a sus torpezas, dio paso a un folletín arrabalero sin interés –*Barrios bajos* (1937) de Pedro Puche-.<sup>41</sup>

Por su parte Ramón Sala Noguier sitúa a *Aurora de esperanza* cerca de la cinematografía soviética y del cine social americano, y no como un posible antecedente del estilo neorrealista. Además califica la cinta de artificiosa y poco creíble:

Mal se podía identificar el miliciano de las filas anarcosindicalistas con ese personaje, Juan, concebido por las ambiciones universalistas del relato de Sau: un personaje que parece salido del cine social americano de la Depresión. Ni mucho menos podía ver plasmado a su antagonista de clase, con nombres propios y conocidos, en la tópica figura del señorito rico y perdulario que dilapida el dinero en antros de corrupción y sexo. O comulgar con la explicación de la existencia de un mundo de “*hombres buenos y hombres malos*”, según le describe Juan a su hijito, como esclarecimiento de las causas de la desigualdad en el mundo.<sup>42</sup>

La película tuvo problemas para exhibirse y no fue bien recibida ni siquiera por los sindicalistas a los que aludía.<sup>43</sup>

## 1.6 El neorrealismo italiano

Luchino Visconti, cineasta pionero del neorrealismo, fue ayudante “meritorio” de Renoir en *Toni, Los bajos fondos* (*Les Bas-fonds*, Francia, 1936) y *Día de campo* (*Una partie de campagne*, Francia, 1937). En 1942 realiza su *opera prima* *Obsesión* (*Ossessione*, Italia, 1942), adaptación de la novela negra *El cartero llama siempre dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1940), de James M. Cain, considerada el primer drama neorrealista por Bazin,<sup>44</sup> Gubern<sup>45</sup> y Jorge Ruffinelli,<sup>46</sup> entre otros, en la que colabora Giuseppe de

<sup>41</sup> GUBERN Román, MONTERDE, José Enrique y otros, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 167.

<sup>42</sup> NOGUER, Ramón Sala, “Aurora de esperanza”, en: Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 112.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> Bazin, André, op. cit., pág. 46.

<sup>45</sup> *Historia del cine*, op. cit., pág. 286.

<sup>46</sup> RUFFINELLI, Jorge, “Un camino hacia la verdad”, *Elojoquepiensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, Núm. 0, Cine Journal, agosto de 2003, [[www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/03.caminoverdad.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/03.caminoverdad.html)], 06/02/2005.

Santis como asistente de dirección y coguionista. De Santis se convertiría en otro de los exponentes importantes de esta tendencia realista.

**Obsesión** dio origen al término neorrealismo cuando el admirado editor Mario Serandrei utilizó ese neologismo para calificar la cinta<sup>47</sup>, sin embargo esa designación se aplicó hasta tres años después para definir a un grupo de filmes hechos en la Italia de la posguerra:

En la derrota del fascismo y la retirada de las tropas alemanas, en un mundo trastornado donde todo se mezcla en el seno de una miseria que amenaza a todos (...) El neorrealismo, mezcla de humanismo revolucionario y de buena voluntad social, introduce como necesidad ética y también estética las dificultades debidas a la pobreza de posguerra inmediata: liberados de los estudios en ruinas, los cineastas podían hacer pasar la realidad antes que cualquier proyecto formal, guiados por la necesidad del testimonio y no por la exigencia logística y tecnológica. En tales condiciones, el relato se inscribe en la inminencia de lo cotidiano, privilegiando la forma lineal, suprimiendo efectos y contrastes de luz, utilizando actores no profesionales, que hablan su propia lengua.<sup>48</sup>

El neorrealismo no es un movimiento y mucho menos una escuela, es una nueva mirada hacia la realidad que aporta otra forma de hacer cine, tarea que emprenden varios cineastas desde diferentes perspectivas entre los años 1945 y 1949, y cuyas características principales son: un método de filmación en el que se utilizaron locaciones naturales y actores no profesionales; su raigambre popular y la elección de seres ordinarios, pobres y trabajadores de clase baja como protagonistas; el rescate del habla coloquial; una actitud ética del realizador ante el tema ligada muchas veces a una visión de izquierda liberal y humanista; un modo de producción independiente que rompió con los esquemas tradicionales del cine comercial italiano, así como una ruptura con el modelo narrativo hollywoodense dominante, y en lugar de seguir los lineamientos de los filmes convencionales, es decir, una sucesión lógica de acontecimientos encadenados por una relación de causa-efecto que ocurren en un tiempo y espacio determinados, las narraciones neorrealistas se estructuran linealmente a través de una serie de encuentros y citas que forman una continuidad temporal, en las que se incluyen en ocasiones eventos triviales y tiempos muertos para enfatizar los ritmos de la vida cotidiana.

---

<sup>47</sup> Declaración de Luchino Visconti, en: RONDÌ, Gian Luigi, *Il cinema del maestri*, Milán, Rusconi Libri, 1980 (trad. esp.: *El cine de los grandes maestros*, Buenos Aires, Emecé, 1983, pág. 33).

<sup>48</sup> PIAULT, Marc Henri, op. cit., pág. 168.



Sin embargo, para Alberto Farassino, el neorrealismo no es una visión tan novedosa y está en deuda con varios referentes cinematográficos:

(...) En los films neorrealistas, incluso en las <obras ejemplares> (...) permanecen estructuras narrativas y convencionales de los géneros tradicionales y también a menudo los rostros de los actores de antes de la guerra; resurgen los tipos y los clichés de todo el cine político-social. Se encuentra en ellos la pauperización y el naturalismo ya presentes en el cine mudo popular-regional confundidos con aquel realismo (en sentido literario y populista) que había sido teorizado por los críticos y futuros directores de los años 40. Junto a estas características abstractas existen referencias cinematográficas precisas: el cine soviético, el realismo poético francés y el cine americano más interpelable en sentido social. Incluso, en los contenidos, permanecen temas como la italianidad o el ruralismo que ya el fascismo o algunos de sus súbditos habían cultivado.<sup>49</sup>

Algunos de los films neorrealistas más representativos son: *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) y *País* (*Paisà*, 1946), de Roberto Rossellini; *El limpiabotas* y *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica; *La tierra tiembla* (1948), de Luchino Visconti, y *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949), de Giuseppe Di Santis. Visconti, además de ser uno de los exponentes más destacados de esta tendencia fílmica junto con Rossellini y De Sica, publica en 1943 el artículo “Cine antropomórfico”, considerado el texto inicial del corpus teórico del neorrealismo:

El cine que me interesa es un cine antropomórfico. De todas las tareas que me corresponden como director, la que más me apasiona es por tanto el trabajo con los actores; material humano con el que se construyen estos nuevos hombres, que, llamados a vivirla, generan una nueva realidad, la realidad del arte. Porque el actor es en primer lugar un hombre. Posee cualidades humanas clave. En ellas intento basarme graduándolas para la construcción del personaje: hasta el punto de que el hombre-actor y el hombre-personaje lleguen en cierto momento a ser uno solo.<sup>50</sup>

Asimismo brilla con gran intensidad el trabajo del guionista y teórico Cesare Zavattini, la figura que más busca alargar la inspiración del neorrealismo, durante, y más allá de los años 50:

(...) Zavattini escribe, teoriza, sueña utópicamente un neorrealismo radical hecho de películas que sean el <seguimiento> de la realidad, su copia fiel en el espacio y tiempo de la vida cotidiana, pero imagina, incluso fantasiosamente, con su cultura mágico-surrealista formada en los años 30, un cine para proyectar en el cielo dirigido a una humanidad simple y soñadora. Su presencia concreta en el cine italiano es asidua y crucial, no sólo por los

<sup>49</sup> FARASSINO, Alberto, “El neorrealismo y los otros”, en: *Historia general del cine, Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (Coords.), Madrid, Cátedra, 1996, págs. 94-95.

<sup>50</sup> Revista *Cinema*, Núm. 173-174, Roma, 25 de septiembre a 25 de octubre de 1943, pág. 173.

guiones que escribe para De Sica y ocasionalmente para Blasetti, Visconti, De Santis o Lattuada; de hecho, varios films son promovidos e inspirados por él y casi se presentan como manifiestos de su idea del cine.<sup>51</sup>

Zavattini plantea en sus tesis<sup>52</sup> una estética documental, filmar en la calle y evitar artificios, emplear actores naturales en rechazo al *star system*, emplear luz natural, rechazar el maquillaje, improvisar en el guión sobre el rodaje, registrar la vida cotidiana y denunciar las injusticias sociales. De acuerdo con Quintana, en la mancuerna que hicieron Zavattini y De Sica, depuraron

la estructura del drama, destruyendo la espectacularidad a partir de la estética del rechazo y privilegiando la dimensión temporal de la cotidianeidad. Zavattini empezó a explorar su idea de fusión ideal entre el cine y la realidad a partir de la búsqueda de una posible transformación del tiempo del relato en tiempo de vida. En *Ladrón de bicicletas*, el relato no avanza a partir de grandes acontecimientos sino a partir de desplazamientos, repeticiones de frecuencia y tiempos muertos. El filme propone una auténtica visión sociológica de la vida cotidiana.<sup>53</sup>

A partir de 1950 el neorrealismo entra en una pronta decadencia, y se prolonga por nuevos caminos, al mismo tiempo que el cine italiano entra en una etapa de modernidad. No sin algo de razón, a los cineastas neorrealistas se les critica plasmar en sus cintas un cierto tono paternalista, apoyarse demasiado en el melodrama para exponer los problemas sociales, adoptar una postura moral y no radical frente al poder. Además se ha cuestionado que el nuevo realismo que proponían estuvo regido más por ciertas convenciones dramáticas y el punto de vista subjetivo de los realizadores, que por el registro verista y la improvisación documental.

La mayoría de las películas del periodo neorrealista clásico, comprendido entre 1945-1949, fueron fracasos comerciales,<sup>54</sup> porque: “¿quién quería ver aquellas historias de pobreza que eran las propias?”<sup>55</sup> Sin embargo, varias de las cintas tuvieron éxito en el

---

<sup>51</sup> FARASSINO, Alberto, op. cit., págs. 114-115.

<sup>52</sup> ZAVATTINI, Cesare, “Tesis sobre el neorrealismo”, en: Joaquim Romagueira i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, págs. 193-201.

<sup>53</sup> QUINTANA, Ángel, op. cit., pág. 99.

<sup>54</sup> HALLAM, Julia, MARSHMENT, Margaret, op. cit., pág. 41.

<sup>55</sup> RUFFINELLI, Jorge, op. cit., 06/02/2005.

circuito de los festivales internacionales y recibieron una calurosa acogida crítica, y el neorrealismo, a fin de cuentas, sentó las bases para el desarrollo de los replanteamientos del cine moderno y de los nuevos cines que surgieron en lugares como Francia, España, Gran Bretaña, Japón, Polonia, India y América Latina:

El neorrealismo recogió numerosas herencias y debates planteados en el cine del período fascista y la modernidad no hizo más que asimilar las diferentes búsquedas perpetuadas durante los años del neorrealismo y los debates de los años cincuenta. En el cine italiano no hubo ninguna ruptura, sino un proceso de tránsito permanente que permitió que en el contexto de la industria surgiera y se impusiera un nuevo modelo que acabó transformando algunas de las viejas formas y cambió, incluso, el paisaje del propio cine comercial. El neorrealismo no fue únicamente un camino de tránsito hacia el nuevo cine italiano, ya que su influencia se extendió más allá del ámbito territorial italiano y acabó marcando el nacimiento de los numerosos nuevos cines que en los sesenta surgieron en otras cinematografías. Cuando los teóricos de la *nouvelle vague* francesa o del *free cinema* inglés rechazaron el modelo de cine de sus predecesores calificándolo de viejo, académico y desarraigado de la realidad, en el fondo estaban buscando un nuevo modelo y utilizaban como base el ejemplo del cine neorrealista.<sup>56</sup>

### 1.7 Ejemplos prototípicos: *El limpiabotas* y *La tierra tiembla*

Tanto *El limpiabotas* como *La tierra tiembla*, presentan un especial interés para este estudio por la influencia que el neorrealismo ejerció en el cine iberoamericano a partir de los años cincuenta. *El limpiabotas* significa un parte aguas por el retrato realista que hace de la infancia y adolescencia marginales y su rastro puede seguirse con claridad en *Los olvidados*, y con menor intensidad en *Crónica de un niño solo* y *Pixote, la ley del más débil*, como se verá más adelante.

En contraste con lo que sucede en otras cintas neorrealistas, las calles no son el escenario principal de la cinta ya que fue rodada en su mayoría en los interiores de un supuesto correccional. Todos los niños y adolescentes que aparecen en la cinta son actores naturales, entre los que sobresalen los dos protagonistas, limpiabotas auténticos, aunque también se usaron actores profesionales. El guión, sumamente dialogado, lo urdieron de manera lineal y un tanto melodramática, Sergio Amadeo, Adolfo Franci, Césare G. Viola y Césare Zavattini, conservando las expresiones del habla popular.

Al contrario de otros filmes del periodo, éste inicia con un texto, al terminar los créditos, que no reafirma el carácter realista de la producción sino su origen ficticio: “Los personajes y los acontecimientos de esta película son puramente imaginarios”:

<sup>56</sup> QUINTANA, Ángel, op. cit., pág. 238.

Roma, 1946. Dos amigos, el huérfano Pasquá, de catorce años, y Giusé, de doce, se ganan la vida en las calles de la Italia de la posguerra lustrando zapatos y su mayor anhelo es comprar un caballo blanco al caballerango Ranucci. Durante las noches Giusé aloja en su casa a Pasquá, quien toma las decisiones. Con engaños, Attilio, hermano mayor de Giusé, los involucra con la banda de estafadores de *El Panza*, a la que pertenece, y timan a una quiromántica. Con el dinero que les da Attilio más sus ahorros compran el caballo y pagan su alojamiento en un establo. Más tarde son detenidos por la policía y enviados a un reformatorio. Ahí son colocados en cuartos separados, en condiciones de hacinamiento e insalubridad y tienen guardias que los golpean con cinturones si cometen alguna falta. Cuando interrogan a Pasquá, en un cuarto vecino un policía simula torturar a Giusé y Pasquá delata a *El Panza* y Attilio para que ya no lo golpeen. Por su madre, Giusé se entera que Attilio fue encarcelado. Furioso ataca a Pasquá, lo acusa de soplón y después continúa molestándolo con la ayuda de otros compañeros de celda, encabezados por Arcángeli, joven delincuente, quien se lía a golpes con Pasqua en las regaderas. Pasquá y Giusé son juzgados y sentenciados, el primero, como no puede contratar a un abogado, a dos años y seis meses de encierro, y el segundo, al que ayuda su familia, a un año. Durante una función de cine organizada por unos sacerdotes en el patio de la cárcel, Giusé, Arcángeli y otros tres chicos escapan por una ventana de la enfermería. Otros chicos quieren seguirlos y se desata una estampida que causa el incendio del proyector y la muerte de Diddo, niño que muere pisoteado. La policía detiene a estos últimos, mientras Giusé y Arcángeli van por el caballo. Sintiéndose traicionado, Pasquá lleva a las autoridades al establo y huye para buscar a Giusé, a quien alcanza cuando cabalga junto con Arcángeli. Arcángeli corre, Pasquá pega con un cinturón a Giusé, el cual cae por accidente a un arroyo y muere al golpearse con unas piedras. Pasquá llora desconsolado.

*El limpiabotas* plantea una visión humanista con una fuerte carga emocional en la que se exponen una serie de temas prototípicos: amistad viril, orfandad, pobreza y delincuencia; niños que trabajan; adultos que abusan y manipulan a los menores, incluyendo los padres; la pérdida de la inocencia; encierro y fuga, y traición y muerte. El relato es más narrativo que descriptivo y ubica la mayor parte de la acción -60 minutos de los 85 que dura el film-, dentro de las paredes de un tenebroso reformatorio cuya arquitectura, aunada al manejo fotográfico en blanco y negro de las luces y sombras, tiene

tintes expresionistas. La cárcel refleja las injusticias sociales en la que los niños se pervierten en lugar de reformarse, y tienen que luchar para sobrevivir como en las calles soportando maltratos y golpizas, pero la película evita la violencia explícita y opta por la sugerencia. En el film están ausentes problemas que se muestran en ficciones posteriores sobre el tópico, como la violación, y todavía no aparece el problema de la drogadicción. La única adicción de los personajes es al cigarro. La trama despliega una escena de desnudos en las duchas colectivas que se hará recurrente en películas similares posteriores hasta convertirse en un cliché, e incluye una pelea a golpes entre Pasquá y Arcángeli, parecida a la que se enfrenta el protagonista de *Crónica de un niño solo*.

Para Quintana la mirada realista del cineasta es superficial y los protagonistas infantiles no son convincentes:

Su estrategia consiste en observar la vida cotidiana y retratar la tragedia de los seres humildes a partir de la crónica, pero sin llegar a establecer una dimensión documental que permita que la sociología se transforme en política y acabe transfigurándose en historia (...) buscan una poética peculiar que transforme la realidad y la ponga en contacto con el mundo idealizado de la infancia. *El limpiabotas* parece situarse en un territorio cercano al realismo poético francés, especialmente al cine de René Clair. La descripción del ambiente de reclusión contrasta con una poética de carácter simbólico dominada por la figura metafórica del caballo blanco. Los protagonistas se singularizan por su belleza física, y su aspecto externo es más propio de los hijos de una familia rica pequeñoburguesa que de los limpiabotas callejeros.<sup>57</sup>

Sin embargo, De Sica critica de manera contundente al sistema carcelario, a la justicia italiana, y denuncia la caótica situación social de la posguerra dejando claro que los niños son las víctimas más desprotegidas. Y contrariamente a lo que opina Quintana, uno de sus mayores aciertos es la caracterización y el trabajo que desarrollan los intérpretes infantiles, los cuales imprimen al film un grado mayor de verosimilitud, característica que presentarán las películas iberoamericanas más interesantes sobre el tema.

*La tierra tiembla*, el segundo largometraje escrito y dirigido por el marxista Visconti, intentó inaugurar una trilogía inspirada en las novelas naturalistas de Giovanni Verga sobre las difíciles condiciones de vida de los pescadores, mineros y campesinos. Pero por problemas de producción sólo se pudo concretar el *Episodio del Mare*, en el que se toca el tema de la lucha de clases y de la explotación capitalista por medio de una historia sencilla y un tanto esquemática en su planteamiento.

---

<sup>57</sup> QUINTANA, Ángel, op. cit., pág. 96.

La cinta es un fresco social y humanista, en deuda con el cine etnográfico de Flaherty, que pretende aplicar los postulados del “cine antropomórfico” y resalta más la lucha del hombre contra el hombre, que contra la fuerza incontrolable de la naturaleza, si bien depende de ella para subsistir. Fue filmada en blanco y negro en escenarios naturales del pueblo de Acci Trezza, en Sicilia, con actores naturales que utilizaron el dialecto catanés propio de la región y colaboraron con Visconti para hacer un trabajo de improvisación, en un proceso de participación similar al que 50 años después emprendería el colombiano Víctor Gaviria con los intérpretes de *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*. Además, para acentuar el realismo, en algunas escenas se usó sonido directo, algo poco usual en el cine italiano de la época, acostumbrado a la post-sincronización y al doblaje.

La película comienza con el siguiente texto:

Los hechos representados en esta cinta suceden en Italia, y precisamente en Sicilia, en el pueblo de de Acci Trezza que se encuentra en el Mar Jonio, a poca distancia de Catania. La historia que narra el filme es la misma que se repite hace años en todos los pueblos donde hay hombres que explotan a otros hombres.

Todos los actores de este filme han sido elegidos entre los habitantes del pueblo: pescadores, muchachas, peones, albañiles, mayoristas de pescado. Ellos no conocen otra lengua distinta del siciliano para expresar rebelión, dolor, esperanza. En Sicilia la lengua italiana no es la lengua de los pobres.

Acci Trezza. Luego de que su padre se ahoga en el mar, los pescadores Antonio, el hijo mayor de los Valastro, y su abuelo, de setenta años, encabezan una familia pobre que sufre la explotación de los mayoristas dirigidos por Raimondo y Lorenzo. La familia está formada además por la madre, las jóvenes Mara y Lucía, el joven Cola, el adolescente Vanni, los niños Lía y Alfio, y un bebé. Antonio protesta por la situación, desafiando el conformismo del abuelo, y corteja a Nedda, mientras don Salvatore, autoridad del pueblo, coquetea con Lucía. Por la noche las barcas salen a pescar, Antonio y otros jóvenes discuten con los pescadores más viejos sobre las injusticias que padecen. Al regresar al muelle los ancianos dejan que los muchachos vendan el pescado a los mayoristas, quienes imponen precios muy bajos de compra. Antonio inicia una rebelión que desata una riña entre pescadores y mayoristas. La policía detiene a Antonio y a otros. A los pocos días Raimondo ordena a Lorenzo que saque de la cárcel a los rijosos. Apoyado por Cola, Antonio convence a la familia para que hipotequen la casa y trabajen de forma independiente, e intenta sin éxito persuadir a otros pescadores a que hagan lo mismo. En su primera pesca regresan con abundante arenque, pero en la segunda, salen con mal tiempo y

naufrajan. Su amigo Bandeira los rescata, pero su barca queda destrozada. El pueblo empieza a rechazar a la familia, en especial a Antonio, quien queda desempleado. Lorenzo se aprovecha y compra a muy bajo precio el arenque que tenían. Cola, al igual que otros cuatro jóvenes, se va con un misterioso forastero que le ofrece empleo en otro lugar. El banco se apodera de su casa y el abuelo enferma y es hospitalizado. Sin casa y sin barca, y pese a las humillaciones, Antonio, junto con Vanni y Alfio, acepta pescar para Raimondo y Lorenzo.

*La tierra tiembla* presenta dos facetas claramente definidas. La primera es la simpleza en el planteamiento político-social, que hace recordar a *Redes* y a *Aurora de esperanza*, los mayoristas son villanos de una sola pieza mientras que los pobres son nobles y sufridos; en la brecha generacional que se presenta entre los humildes pescadores todos los viejos son conformistas, y, en contraste, todos los jóvenes son rebeldes e inconformes, además la cinta no escapa a las trampas melodramáticas convencionales como la hija caída en desgracia que se convierte en amante del policía o el hijo que se convierte en un borracho y luego se reivindica. La segunda es su tendencia discursiva, ya que al inicio de la mayoría de las secuencias hay una abundancia de comentarios con voz en *off* que son reiterativos, explicativos y con un claro fin didáctico, que parecen estar colocados para un público analfabeta o poco educado. No obstante resalta de nuevo, como en *El limpiabotas*, la labor interpretativa de los actores naturales, en especial la del protagonista, que hace creíble al personaje de un joven marginal atrapado en un entorno opresivo del que no puede escapar. Asimismo, es evidente la denuncia que expone de las injusticias y desigualdades sociales.

Por otro lado, Visconti despliega sus dotes de esteta en elaboradas composiciones visuales de tipo pictórico que adornan la miseria y en ocasiones encuadran a los protagonistas con relación al paisaje marítimo. Dichos encuadres en algunos momentos recuerdan a *El hombre de Arán*. Un ejemplo de ello son las imágenes en contrapicado de las mujeres de la familia Valastro, vestidas de negro y mirando al mar, esperando la llegada de la barca que naufraga:

La radicalizada arquitectura neorrealista de *La terra trema* fue utilizada por Visconti como superficie estética, no como trasfondo documental, ya que la película posee una milimétrica construcción dramática y sus encuadres parten de un estilizado trabajo de composición plástica: La pretendida antiliteralidad de los improvisados diálogos en catanés contrastaba con la utilización de la obra clave de la literatura verista del XIX, *I Malavoglia*, de

Giovanni Verga. Visconti no realiza una ilustración del texto, ni lo utiliza como excusa para diseñar la estructura general de la trama: lo contempla como otra realidad que está en continuo diálogo con el mundo representativo creado por el cineasta. El universo siciliano de la novela de Verga sufre un desplazamiento a partir de la óptica marxista de Visconti.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> QUINTANA, Ángel, op. cit., pág. 111.



## 2. *Los olvidados*: modelo paradigmático sobre los niños, adolescentes y jóvenes marginales

En los años de 1941 a 1945 la industria del cine mexicano vive una llamada “época de oro”, crea un *star system* y domina el mercado cinematográfico latinoamericano, pero un año después, a consecuencia de la fuerte competencia de Hollywood, que recupera los mercados extranjeros al terminar la segunda guerra mundial, entra en un largo periodo de crisis a partir de los años cincuenta. Las producciones se abaratan y hay muy poca innovación temática y estética. Tal situación acarrea que desde 1946 se comience a reciclar fórmulas y géneros ya probados como la comedia, el cine ranchero, el melodrama familiar y cintas de tipo histórico, y que prolifere sobre todo el cine de cabaret y arrabal. Al mismo tiempo, México entra en un periodo de modernidad e industrialización promovido por el presidente Miguel Alemán (1946-1952), del Partido Revolucionario Institucional (PRI), institución que monopolizó el poder político, sin interrupciones, desde 1928, y se perpetúa de esa manera hasta el año 2000, manteniendo un sistema corrupto que favorece el capitalismo y a los ricos, y, en consecuencia, propicia marcadas desigualdades e injusticias sociales.

Es en ese contexto que Luis Buñuel (1900-1983) filma *Los olvidados*, su tercer largometraje mexicano. Obra de ruptura cuyo estreno provocó escándalo por la imagen denigrante que ofrecía de un país supuestamente encaminado hacia el progreso. A contracorriente del cine mexicano de la época, afectado por el melodrama, el folclor y lo pintoresco, Buñuel expone la miseria urbana sin complacencias, no idealiza la pobreza y evita los consabidos estereotipos de los pobres sufridos y buenos, y de las madres sacrificadas. Por lo tanto las representaciones que hace de los niños, adolescentes y jóvenes marginales poco tienen en común con películas populacheras de aventuras como *Diablillos de arrabal* (Adela Sequeyro *Perlita*, 1938), u otras edificantes y lacrimógenas como *Los dos pilletes* (Alfonso Patiño Gómez, 1942) y *El papelerito* (Agustín P. Delgado, 1950). Incluso se podría decir que, de manera intencional, Buñuel mostró por primera vez de forma realista una de las cicatrices más graves del subdesarrollo, haciendo a un lado las estrategias discursivas de los países del tercer mundo, los cuales, hasta entonces, presentaban a los desamparados de forma sentimental y maniquea.

*Los olvidados* es una película de bajo presupuesto, rodada en blanco y negro, que utiliza escenarios naturales, y actores amateurs y profesionales. En el argumento y la

adaptación colaboraron con Buñuel los españoles Luis Alcoriza, Max Aub y Juan Larrea, y el mexicano Pedro de Urdimalas, aunque estos tres últimos no figuran en los créditos. Urdimalas<sup>59</sup> elaboró los diálogos vernáculos que respetan el habla popular de los niños de la calle.

Según Buñuel el proyecto nació por el interés del productor Óscar Dancingers de filmar una cinta sobre el tema:

Óscar encontraba interesante la idea de una película sobre los niños pobres y semiabandonados que vivían a salto de mata (a mí me gustaba mucho *Sciussia* [El limpiabotas], de Vittorio De Sica).

(...) Durante cuatro o cinco meses, unas veces con mi escenógrafo, el canadiense Fitzgerald, otras con Luis Alcoriza, pero generalmente solo, me dediqué a recorrer las “ciudades perdidas”, es decir, los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México, D. F. Algo disfrazado, vestido con mis ropas viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película.<sup>60</sup>

Como dato adicional cabe señalar que en su autobiografía Buñuel también confiesa su admiración por *Ladrón de bicicletas* y *Umberto D.*<sup>61</sup>

Al finalizar los créditos iniciales de *Los olvidados* un letrero anuncia: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Luego, en un breve prólogo con tintes de documental, mientras vemos vistas panorámicas de la bahía de Nueva York, de París y la Torre Eiffel, del Támesis en Londres, y de la Ciudad de México, una voz en *off* comenta:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad.

México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal, por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.

Ciudad de México. *El Jaibo*, joven huérfano y pendenciero, escapa de un reformatorio y regresa a su barrio en donde encabeza a una pandilla de siete niños y adolescentes que lo

<sup>59</sup> Urdimalas ya había hecho un trabajo notable en ese sentido en dos melodramas populacheros y clásicos del cine mexicano: *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948), ambas de Ismael Rodríguez.

<sup>60</sup> BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, París, Robert Lafont, 1982 (trad. esp.: *Mi último suspiro (memorias)*, Ciudad de México, Plaza & Janes, 1982, págs. 194-195).

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pág. 218.

admiran, entre los que se encuentran Pedro, *Cacarizo* y *Pelón*. *El Jaibo*, Pedro, *Pelón* y otro chico van a una plaza y roban al ciego don Carmelo, que es músico callejero y curandero, quien se defiende y lastima en una pierna a *Pelón*. En venganza, *El Jaibo*, Pedro y *Pelón* lo apedrean. Por la noche Pedro va a su casa, pero Martha, su madre, lo repudia por vago y porque es producto de una violación. Martha es madre soltera, trabaja como sirvienta y tiene otros tres hijos pequeños. Pedro se va a la calle y encuentra a *El Ojitos*, un niño campesino abandonado por su padre. Mientras tanto, *Cacarizo*, quien vive con su hermana adolescente Meche, tres hermanos menores, su madre enferma y su abuelo, lleva a dormir a *El Jaibo* al establo que tiene en su casa. Luego llega Pedro con *El Ojitos* y Meche los deja pasar la noche ahí. Al día siguiente Pedro lleva a *El Jaibo* con Julián a quien asesina a traición a palazos acusándolo de soplón. Don Carmelo da cobijo a *El Ojitos* a cambio de que lo ayude y hace curaciones a la mamá de Meche frotándole la espalda con una paloma. La policía descubre el cadáver de Julián. A escondidas, Pedro entra a dormir a su casa y tiene un extraño sueño en el que aparece Julián debajo de una cama, ensangrentado y riendo. Martha le ofrece un trozo de carne cruda, pero *El Jaibo* se lo arrebató y sale de abajo de la misma cama. Pedro consigue trabajo en una herrería. En el establo, *El Jaibo* manosea a Meche y *El Ojitos* la defiende. El abuelo lo corre y *Cacarizo* lo lleva a esconderse a un edificio abandonado cercano a la casa de don Carmelo, que por *El Ojitos* nota su presencia. *El Jaibo* visita a Pedro en la herrería y roba un cuchillo. *El Jaibo* coquetea con Martha cuando llega la policía a buscar a Pedro, que huye y al otro día trabaja en una feria junto con otros niños que son maltratados por el patrón. *El Jaibo* regresa con Martha y la seduce. Más tarde Pedro va con Martha, quien no cree en su inocencia y lo lleva con un juez que lo manda a una granja-escuela. Pedro empieza a trabajar en un gallinero en donde se come unos huevos sin permiso, sus compañeros le reclaman y lo encierran en el lugar. Pedro mata con un palo a dos gallinas. El director de la correccional en vez de castigarlo le confía cincuenta pesos para que salga a comprar cigarros fuera del recinto, pero encuentra a *El Jaibo*, que le roba el dinero y se va. Pedro huye. En el barrio pelea a golpes con *El Jaibo* y lo acusa en público del asesinato de Julián. Pedro va a casa de don Carmelo a preguntar a *El Ojitos* por *El Jaibo*, pero llega el ciego y se esconde dentro de la morada. En ese momento llega Meche con leche para el ciego, que le acaricia las piernas. Pedro hace ruido y don Carmelo intenta golpearlos. *El Ojitos* se va en busca de su

padre. Don Carmelo señala a la policía el escondite de *El Jaibo*, quien sin saberlo va a dormir al establo. Más tarde Pedro se refugia en el mismo sitio. *El Jaibo* lo asesina golpeándolo con un palo y luego corre a guarecerse al edificio abandonado en el que dormía, pero dos policías lo matan a tiros cuando intenta huir. Pedro es arrojado en un basurero por Meche y su abuelo, mientras Martha lo busca por la calle.

Un final alternativo, desechado por Buñuel, muestra una escena muy poco convincente en la que Pedro pelea en la parte alta del granero con *El Jaibo*, quien cae y muere de forma accidental. Pedro le quita el dinero que le robó y regresa a la escuela-granja.

El relato de *Los olvidados* sucede en la Ciudad de México, pero pudo haber ocurrido en el barrio miserable de cualquier otra urbe latinoamericana. Por la crudeza de algunas de sus imágenes, las cuales buscan sacudir al espectador por medio de la exposición de la violencia y la crueldad, recuerda a *Las Hurdes/Tierra sin pan*, pero en esta ocasión Buñuel ofrece una mirada mucho más sobria sobre la miseria.

Por otro lado, como *El limpiabotas*, el film presenta una estructura narrativa lineal y tradicional que privilegia la acción y el uso de la música para reafirmar el dramatismo de algunas escenas. Asimismo, muestra una visión distópica de la ciudad, se detiene muy poco en la descripción de la vida cotidiana, no ofrece tiempos muertos y se apoya en el buen desempeño de sus intérpretes adolescentes para dotar a la cinta de autenticidad. Aquí también los protagonistas son dos amigos, uno de ellos es más alto, fuerte y de mayor edad y liderazgo que el otro. También son cómplices de un hecho criminal en el que se inmiscuyen presionados por su entorno, pero en *El limpiabotas* los adultos pervierten su inocencia y Giuseppe y Pasquale ingresan a un reformatorio, mientras que en *Los olvidados* los protagonistas delinquen por la necesidad de subsistir, *El Jaibo* acaba de fugarse de una correccional, y Pedro es el único que entra a una granja-escuela. Del mismo modo, como Giuseppe y Pasquale, Pedro y *El Jaibo* terminan separados y confrontados por una delación, y al final su trágico enfrentamiento es muy parecido: “una escena capital de *Los olvidados* (la muerte de Pedro a manos del Jaibo), es casi un calco de una escena clave de *Sciúscíá* (la muerte de Giuseppe a manos de Pasquale)”.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> RUFFINELLI, Jorge, op. cit., 06/02/2005.

Sin embargo, en *Los olvidados* los dos protagonistas mueren y el final es del todo fatalista, mientras que en *El limpiabotas* Pasquale provoca la muerte de Giuseppe por accidente y se arrepiente por lo que ha hecho. No obstante, si consideráramos el final alternativo que Buñuel eliminó, encontraríamos otro vaso comunicante entre ambos filmes.

A decir de Spotorno:

En *Los olvidados* ya encontramos, preludiados de modo magistral, la mayor parte de los ‘temas’ que abordarán los filmes que le sucedieron en los cincuenta años siguientes. La desintegración familiar, que arroja a los niños a la calle; el despertar violento a un mundo hostil; las rapacerías para sobrevivir; la fatal progresión en la gravedad de los delitos; la venalidad de las estructuras y organismos sociales de supuesto apoyo o reconducción; la aparición de la sexualidad y, como territorio común, la búsqueda desesperada del afecto de un pequeño grupo o al menos de otra persona como modo de combatir la soledad de los protagonistas, pequeños héroes de fatal destino.

Pero *Los olvidados* no sólo preludia los principales ‘temas’ de la saga, sino también ciertos tratamientos formales que, de una manera u otra, también estarán presentes en sus sucesoras, notablemente la adscripción al estilo neorrealista, heredero del neorrealismo italiano, con un evidente sesgo documentalista, la recreación en ciertos hallazgos estéticos en la miseria material y la reivindicación de valores morales como la fidelidad y el sentimiento de pertenencia.<sup>63</sup>

Peter Williams Evans aprecia también en *Los olvidados* la impronta del neorrealismo pero sin dejar de señalar la importancia de la visión autoral de Buñuel:

Las referencias a <personajes auténticos> y el estilo visual del inicio documental de *Los olvidados* (que también se aprecia en películas como *La edad de oro*, *Las Hurdes* y *Los ambiciosos*) responden al deseo no sólo de exponer los horrores de la vida contemporánea, sino también de hacer un guiño lúdico e irónico, incluso en la más oscura de sus películas, a las formas cinematográficas realistas y neorrealistas (sobre todo en su vertiente italiana, caracterizada por Rossellini y De Sica) y de meditar sin tapujos sobre las relaciones entre película y espectador.

El influjo del neorrealismo en *Los olvidados* no puede descartarse con tanta facilidad como le gustaría a Buñuel. Aún así, también es innegable que la contribución de dicho movimiento a esta película queda, utilizando una palabra de Buñuel, <completada> por la influencia del sueño y la fantasía. (...) Sin embargo, en su evocación de los barrios bajos de la ciudad de México, *Los olvidados* va más allá de la prosa documental y entra en la poesía del gótico mexicano, transformando la escoria en metáfora, o vulgar en fantástico, lo conocido en desconocido e inquietante.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> SPOTORNO, Radomiro, op. cit., pág. 44.

<sup>64</sup> WILLIAMS EVANS, Peter, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Nueva York, Oxford University Press, 1995 (trad. esp.: *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1988, págs. 80-81).

Por otra parte, Octavio Paz y Paulo Antonio Paranaguá no sitúan a la cinta cerca del neorrealismo sino de la tradición realista hispánica que proviene de la literatura y la pintura, lo cual también es cierto. Además, Paranaguá juzga erróneamente que uno de los principales aportes del film, dentro de los cánones del cine mexicano, es que plasmó en imágenes el complejo de Edipo, porque pesa más la representación de una madre que repudia a su hijo y vive su sexualidad. Paranaguá dice:

*Los olvidados* presenta una imagen descarnada de la infancia y la adolescencia, uno de los núcleos dramáticos del cine italiano de posguerra, no obstante, difícilmente puede encontrarse algo tan alejado del unanimismo neorrealista como el universo buñueliano. Analizada dentro de la tradición entonces vigente en el cine mexicano, la novedad de *Los olvidados* no es la villa miseria, sino el complejo de Edipo, revelado en el sueño de Pedro. Contrariamente al <realismo mágico> (*Milagro en Milán/Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, Italia, 1951), el surrealismo no es soluble en el neorrealismo. En cambio, sí podemos rastrear en *Los olvidados*, *El secuestrador* y *Largo viaje* ingredientes típicos del realismo hispánico, una tradición literaria y plástica que vuelta y media da señales de vida...<sup>65</sup>

Y Paz relaciona al filme con Goya, Velázquez, Murillo y Galdós:

*Los olvidados* no es un filme documental: tampoco es una película de tesis, de propaganda o de moral. Aunque ninguna prédica empaña su admirable objetividad, sería calumnioso decir que se trata de un filme estético, en el que sólo cuentan los valores artísticos. Lejos del realismo (social, psicológico y edificante) y del esteticismo, la película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama como antecedentes, a Goya y a Posada, quizá los artistas plásticos que han llevado más lejos el humor negro. Lava fría, hielo volcánico. A pesar de la universalidad de su tema, de la ausencia de color local y de la extrema desnudez de su construcción. *Los olvidados* posee un acento que no hay más remedio que llamar racial (en el sentido en que los toros tiene “casta”). La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritas pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo, y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo.<sup>66</sup>

El mismo Buñuel se deslindó de su clara deuda con el neorrealismo en una conferencia que dictó en 1953 en la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde especificó las diferencias estéticas que lo separaban del neorrealismo:

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para

<sup>65</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, op. cit., pág. 195.

<sup>66</sup> PAZ, Octavio, “El poeta Buñuel”, en: Lourdes Andrade y Tomás Pérez Turrent (eds.), *El ojo. Buñuel, México y el Surrealismo*, Ciudad de México, Conaculta, 1996, pág. 32.

esos fines. Entre las tendencias modernas del cine, la más conocida es la llamada neorrealista. Sus films presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito muy especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus films lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino. En *Umberto D* [Vittorio De Sica, 1952], una de las películas más interesantes que ha producido el neorrealismo, una criada de servicio, durante todo un rollo, durante diez minutos, realiza actos que hasta hace poco pudieran parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner la olla a calentar...<sup>67</sup>

Es cierto que la visión de Buñuel es más radical que la de los neorrealistas, por su pesimismo y por la manera en que evita el melodrama y la compasión. También están ausentes el humor, la ternura, la esperanza o la “fuerza del espíritu humano” para vencer la adversidad. No así una especie de poesía de la violencia, sus preocupaciones autorales y su formación surrealista: integra escenas oníricas y lo irracional, por ejemplo, aparece de manera simbólica por medio de las gallinas y gallos, cuya presencia irrumpe de forma inesperada en el relato a lo largo de toda la cinta. Y algunas de estas aves, al igual que Julián y Pedro, son apaleadas. Por otro lado, en la cinta se presentan con fuerza dos obsesiones buñuelianas: el erotismo ligado al fetichismo, que se muestra a través de los personajes femeninos de Meche y Marta, y el azar visto como una fatalidad incontrolable.

En un cuadro pesimista y opresivo, *Los olvidados* retrata a un grupo de niños y adolescentes atrapados en un círculo de marginación en el que la pobreza, la desintegración familiar, la orfandad, el abandono (Pedro y *El Ojitos* son abandonados por sus padres), la explotación laboral (don Carmelo abusa de *El Ojitos*, y el dueño del carrusel, de Pedro y otros infantes), y el acoso sexual (Pedro es abordado por un pederasta, y don Carmelo manosea a Meche), provocan violencia y generan delincuencia como un recurso para la supervivencia. Sus personajes, urdidos sabiamente en pocos trazos, son seres capaces de amar, odiar o matar, como cualquier otro, pero su situación social los condiciona de manera terrible. Están condenados a vivir en un medio hostil y violento que los atrapa. Pedro y *El*

---

<sup>67</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (ed.), *Luis Buñuel. “El cine, instrumento de poesía”*. Obra literaria, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, pág. 185.

*Jaibo* parecen representar polos opuestos, el bien y el mal. *El Jaibo* es ambiguo, amoral, destructivo, cínico y seductor, mientras Pedro es bondadoso, busca afecto y ganarse la vida con un trabajo decente, pero no duda en robar y atacar a don Carmelo. Y al final las tendencias positivas de Pedro no servirán de nada. Los únicos que parecen no contaminarse por la situación que los rodea son *El Ojitos*, siempre honesto, y Meche, siempre solidaria. Cabe señalar que dentro este contexto desfavorable, al igual que en *El limpiabotas*, la única adicción que muestran algunos de los personajes infantiles y adolescentes es la de fumar cigarros.

Para Paz *Los olvidados* expone un:

Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver al punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra.

La presencia continua del azar posee en *Los olvidados* una significación especial, que prohíbe confundirlo con la muerte. El azar que rige la acción de los héroes se presenta como una necesidad que, sin embargo, pudiera no haber ocurrido. (¿Por qué no llamarlo entonces con su verdadero nombre, como en la tragedia: destino?) La vieja fatalidad vuelve a funcionar, sólo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica. O, para emplear la palabra mágica de nuestro tiempo, el nuevo fetiche intelectual: una fatalidad histórica.<sup>68</sup>

Inicialmente, *Los olvidados* fue un fracaso de taquilla y duró sólo cuatro días en cartelera, pero meses después, luego de conseguir el premio a la mejor puesta en escena en el Festival de Cannes, de adquirir cierta notoriedad internacional y de contar con el apoyo incondicional de intelectuales de la talla de Octavio Paz, obtuvo un mejor recibimiento. Fue exhibida de nuevo, permaneció seis semanas en cartelera en el cine Prado de la Ciudad de México<sup>69</sup>, y ganó los principales premios de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1951, entre ellos, los de mejor película, dirección, argumento original, adaptación, fotografía, edición y escenografía, sonido. En 2004, demostrando su vigencia, *Los olvidados* fue seleccionada como parte de la Memoria del Mundo de la UNESCO y considerada patrimonio cultural de la humanidad. Un año después se le rindió un homenaje

---

<sup>68</sup> PAZ, Octavio, “El poeta Buñuel”, en: Lourdes Andrade y Tomás Pérez Turrent (eds.), *El ojo. Buñuel, México y el Surrealismo*, Ciudad de México, Conaculta, 1996, pág. 31.

<sup>69</sup> GARCÍA RIERA, Emilio, “Los olvidados”, en: *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo 5 (1949-1950), Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Conaculta/Imcine, 1993, pág. 192.



en el Festival de Cannes, se comercializó en DVD y volvió a ser exhibida en los cines de varias partes del mundo.

### 3. La herencia del neorrealismo en las cinematografías venezolana, brasileña, española, argentina, chilena, boliviana y colombiana (1950-1981)

Si bien no se puede negar la influencia del cine etnográfico y del documental de tipo social en la evolución del cine iberoamericano sobre los niños, adolescentes y jóvenes marginales, son más importantes los caminos trazados por el neorrealismo y por *Los olvidados*, un modelo paradigmático que marcó una honda huella en el cine internacional, y en la cinematografía iberoamericana en particular, que aún puede distinguirse en la actualidad, sobre todo por su forma verista de abordar sin condescendencia dicho tópico. Para Francisco Javier Millán la influencia de dicha película es uno de los elementos que determina al Nuevo Cine Latinoamericano:

Es difícil diferenciar en el ámbito de la creación artística las aportaciones propias de un autor de las influencias externas. Todo artista está sometido al contexto cultural en que aparece su obra y a la formación que ha recibido. Si el influjo de Buñuel es más manifiesto en México y Latinoamérica que en otros lugares es por cuestión de afinidades sociales y culturales. El carácter visionario de Buñuel lleva a éste a prefigurar con LOS OLVIDADOS lo que será el Nuevo Cine Latinoamericano a partir de mediados de la década de los cincuenta: Pero esta película no funda ese movimiento, sino que lo antecede, influye y determina, aun cuando esta corriente artística entronque directamente con el neorrealismo italiano en sus primeras manifestaciones, y con la *nouvelle vague* francesa entrada ya la década de los sesenta. LOS OLVIDADOS representa un hito en la historia del cine latinoamericano que con frecuencia, por el reconocimiento como cine de autor que se otorga a la filmografía de Buñuel, se tiende a considerar una obra aislada del contexto cultural en que se produjo. En cambio, este filme es de una gran importancia colectiva porque inaugura un nuevo género en el subcontinente americano, el cine de denuncia social sobre la infancia y juventud que descubre con verismo las realidades silenciadas.<sup>70</sup>

Paradójicamente, a diferencia de lo que sucedió en otros países iberoamericanos, en México el clásico de Buñuel y la corriente neorrealista tendrán muy pocas repercusiones relevantes en ese tipo de películas que siguieron el rumbo tradicional y consabido del melodrama edificante en *El camino de la vida* (Alfonso Corona Blake, 1956); continuaron la línea de un cine más comercial y truculento como el episodio *El tragafuegos* del largometraje *Amor en cuatro tiempos* (Luis Spota, 1954) y el *thriller* policíaco *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo, 1984), o se acercaron de manera fallida a un tono documental: *¿Cómo ves?* (Paul Leduc, 1984) y *La banda de Los Panchitos* (Arturo Velazco, 1985). Es hasta la llegada de *Lolo* (Francisco Athié, 1992) y *De la calle* (Gerardo Tort, 2001), que el cine mexicano

---

<sup>70</sup> Op. cit., pág. 16.

retoma el tema de forma seria y crítica, tomando como referente esencial precisamente la cinta del cineasta aragonés.<sup>71</sup>

Si *Los olvidados* se convirtió en una influencia cinematográfica recurrente, la herencia del neorrealismo fue más profunda en un sentido general porque, a partir de la década del cincuenta, trajo consigo replanteamientos en los modos de producción, en las formas de filmar y en las formulaciones estéticas que ofrecen una nueva mirada sobre la realidad. En España, dentro de los estrechos márgenes impuestos por la dictadura franquista, las propuestas neorrealistas sirvieron para hacer una moderada crítica social a través de diversos géneros como la comedia y el melodrama:

Los brotes de influencia neorrealista que irán surgiendo a la sombra de la referencia italiana tenderán a sustituir el análisis de la problemática social por la resolución humanitaria de los casos individuales, o bien a camuflar su acercamiento crítico hacia la sociedad, ya sea urbana o rural, bajo la coartada genérica, como ejemplifica la apariencia folclórica de una obra tan emblemática como *¡Bienvenido, Mister Marshall!*<sup>72</sup>

En 1951 se producen las primeras muestras destacadas de la apropiación del modelo neorrealista: *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, y *Esa pareja feliz*, codirigida por Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, cineastas hasta cierto punto disidentes, que luego, de manera individual, seguirían impregnando su obra con elementos neorrealistas en varias películas como en la ya citada comedia costumbrista *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953) o en el melodrama *Muerte de un ciclista* (1955), respectivamente. Además sobresale el trabajo del italiano Marco Ferreri (*El pisito*, 1958) y, por supuesto, el de Carlos Saura, realizador de *Los golfos* (1959), película precursora del Nuevo Cine Español, que luego se convierte en un autor indispensable de esta corriente, la cual brota en los años sesenta con una propuesta moderna y diversa que revitaliza a la industria.

El neorrealismo irrumpe en Latinoamérica con mayor fuerza y penetración que en España, en un contexto de profundas transformaciones sociales y de un subdesarrollo galopante en el que priva la desigualdad económica y la injusticia social. Su llegada

---

<sup>71</sup> Véase AVIÑA, Rafael, op. cit., págs. 288-303.

<sup>72</sup> Heredero, Carlos F., "España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica", en: *Historia general del cine, Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (Coords.), Madrid, Cátedra, 1996, pág. 221.

coincide con la de una nueva generación de cineastas que rechazan las formas tradicionales de hacer cine en sus respectivos países y el modelo comercial hollywoodense:

Buscaban expresar la ‘realidad nacional’, que creían que estaba oculta, deformada o negada por los sectores dominantes y los medios de comunicación que controlaban. Decididos a capturar las aflicciones de los pobres del campo y la ciudad, esos artistas se aventuraron más allá de su propio medio ambiente privilegiado urbano. Sin embargo, el viaje que empezó en las tierras del interior y en los barrios bajos, en las regiones montañosas y en las selvas, no terminó ahí. Esos cineastas socialmente conscientes, en su oportunidad abordaron todo el pasado y el presente de sus países y de su región como tema central, sondeando a los privilegiados tanto como a los sectores marginados, examinando y también inventando ejemplos de explotación y de rebelión, de complicidad o de rechazo, históricas o contemporáneas, todo en beneficio del descubrimiento o la recuperación de una identidad nacional más auténtica.<sup>73</sup>

Para hacer ese cine diferente, de cara a la realidad contemporánea, los métodos y conceptos del neorrealismo resultaron ideales como alternativa expresiva y de producción:

(...) El impacto del neorrealismo puede parecer una vicisitud personal en la vocación o madurez de tal o cual cineasta, al verlo de manera aislada. No obstante, si rastreamos el debate en torno al neorrealismo en Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, Cuba y México, si comparamos diversas películas realizadas entre *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950) y *Largo viaje* (Patricio Kaulen (Chile, 1967), disponemos de un hábeas mínimamente significativo para observar la asimilación o transculturación del movimiento italiano de posguerra. En lugar de apreciar la cuestión en términos de una influencia europea, entre tantas otras, podríamos hablar de un neorrealismo latinoamericano. Asimismo, si comparamos al cineasta autodidacta de los años veinte con el estudiante universitario de los cincuenta, reducimos el problema de la formación de los profesionales a la anécdota individual. En cambio si identificamos a ciento veinte latinoamericanos formados en las escuelas de Francia e Italia (a los que cabe añadir los que estudiaron en otros centros europeos), podremos valorar el papel de la Europa de posguerra en el cambio de mentalidades de la profesión en América Latina.

(...) el inventario del neorrealismo latinoamericano permanece como una cuestión abierta, aunque pueda estimárselo en unos treinta o cuarenta títulos, un conjunto numéricamente significativo (sobre todo en comparación a otros episodios de la producción en América Latina), amén de su importancia en la evolución a largo plazo. Fuera de Italia, el neorrealismo no adquirió tal volumen y organicidad en otra parte del mundo, ni en India, ni en Egipto, ni en España, por más importancia que tengan determinadas películas y nombres como Satyajit Ray, Yussef Chahine o José Antonio Nieves Conde. En todo caso, es una corriente vigente antes y después de las contadas experiencias consideradas hasta ahora por la historiografía.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> BURTON, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations With Filmmakers*, Houston, University of Texas Press, 1986 (trad. esp.: *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, Ciudad de México, Diana, 1991, pág. 13).

<sup>74</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, op. cit., págs. 19-20 y 174.

A mediados de los cincuenta el propio Zavattini participa de forma directa en proyectos cinematográficos frustrados en España, México y Argentina, y unos años después, en Cuba, plasma su colaboración en *El joven rebelde* (Cuba, 1961), de Julio García Espinosa, pero sus tesis neorrealistas se hacen evidentes desde antes. En el mismo año en que se produjo *Los olvidados*, César Enríquez realizó la ya citada *La escalinata*, que se apropia con mayor rigor de los postulados neorrealistas para hacer una denuncia melodramática de la pobreza y la delincuencia juvenil. Mientras en otro tono y con registros distintos, Nelson Pereira dos Santos (*Río, 40 grados*, 1954), y Fernando Birri (*Tire dié*, 1958-60), filman la infancia marginal y son precursores y luego autores esenciales del Nuevo Cine Latinoamericano, un tipo de cine que en los sesenta y setenta toma caminos diversos en cada país llegando incluso a posturas radicales de militancia política y compromiso social: la “estética del hambre” del brasileño Glauber Rocha, el “cine revolucionario y popular” del boliviano Jorge Sanjinés, el “cine liberación” de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, o el “cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa. De acuerdo con Sanjinés, también teórico y ensayista:

(...) Es indudable que el Nuevo Cine Latinoamericano recibió una fuerte herencia del Neorrealismo. Esa herencia, a nuestro entender prendió con fuerza en los cineastas latinoamericanos no solamente por su magnitud intrínseca, por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado el caldo de cultivo adecuado. Ambas cinematografías nacieron como producto de una grave crisis social-histórica. El Neorrealismo como un nuevo cine de denuncia de la situación social de en la Italia de la postguerra y el Nuevo Cine Latinoamericano como un nuevo cine de denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una Latinoamérica dominada y castigada por las oligarquías y militarismos dependientes del Imperio.

(...) Si bien, los caldos de cultivo creativo, en el caso de las cinematografías del Neorrealismo y del Nuevo Cine Latinoamericano, fueron muy similares, crisis históricas, crisis social y económica, contestación al estado de cosas en las respectivas sociedades, las diferencias también son palpables y pienso que podrían sintetizarse en las palabras IDENTIDAD y MILITANCIA. En Italia la noción de identidad cultural y nacional estaba sostenida por la memoria orgullosa de un inmenso y prodigioso pasado histórico y cultural. Todos los caminos conducían a Roma pero ningún camino tenía un destino cierto en la Latinoamérica de esos años. ¿Lo tiene hoy?

(...) Pero existe aún otro carácter que diferencia una corriente de la otra y este es el carácter militante del Nuevo Cine Latinoamericano. Éste surge de una cinematografía contestataria, que se hace para subvertir una realidad social intolerable, que se enfrenta, en muchos casos con el aparato poderoso del estado, que denuncia las atrocidades dictatoriales, que registra

la memoria de sucesos que se pretenden esconder u olvidar, que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes y que está muy lejos de buscar dinero, fama y glamour.<sup>75</sup>

### 3.1 Venezuela: *La escalinata* (1950) y *Soy un delincuente* (1976)

*La escalinata* es una producción independiente realizada al margen de un naciente proceso de industrialización del cine venezolano y a contracorriente de las tendencias culturales y artísticas impuestas por la dictadura militar que gobernaba Venezuela. Un golpe de estado ejecutado en 1948 derrocó al partido de Acción Democrática, de izquierda liberal, que entre 1945-1948 intentó hacer reformas estructurales para disminuir las injusticias sociales y aprovechar las riquezas petroleras del país. Los militares, apoyados por los conservadores, se perpetuaron en el poder hasta 1957. En esa época la productora Bolívar Films, respaldada por el Estado, levanta proyectos comerciales contratando actores y técnicos mexicanos y argentinos, y consigue uno de sus mayores éxitos de crítica y público con *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Venezuela/Argentina, 1949), un melodrama con elementos folclóricos.

Desde una perspectiva opuesta, el pintor César Enríquez (1918-1998), apoyado por el fotógrafo ruso Boris Doroslovacki y por el italiano Elías Marcelli, guionista y asistente de dirección realiza “el primer ejemplo de cine de autor venezolano”.<sup>76</sup> Con un presupuesto reducido, Enríquez filma la cinta en blanco y negro, usa actores naturales y profesionales, así como los escenarios una humilde barriada de Caracas para hacer un melodrama humanista, con sabor popular y toques de denuncia social, que incluye elementos del cine de acción. Al inicio de la cinta se anuncia en los créditos que participaron los “reales habitantes de Quebrada Caraballo, personajes de pueblo: niños, obreros, mendigos, borrachos”:

Caracas. Pablo vuelve al barrio donde vivió y luego de observar los cambios que ha sufrido evoca su infancia. *Flashback*. Pablo es un niño estudioso al que molestan otros infantes, pero Juan lo defiende. Simón, su padre, es un borracho que muere por causa de

<sup>75</sup> SANJINÉS, Jorge, “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias”, *Elojoquepiensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, Núm. 0, Cine Journal, agosto de 2003, [[www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/07.neorrealismo.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/07.neorrealismo.html)], 06/02/2005.

<sup>76</sup> HERNÁNDEZ, Tulio (Coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pág. 17.

una caída en la escalinata que une al barrio con el resto de la ciudad. Delia, hermana de Juan, y Pablo inician un romance que se interrumpe cuando él se va a vivir a otra parte. *Fin del flashback*. Pablo busca a Juan y encuentra a Delia trabajando en su casa. *Flashback*. Juan, obrero de la construcción, es despedido porque la empresa se moderniza y un tractor sustituye su labor. Desempleado, se une a un par de delincuentes y comienza a robar. Su madre rechaza el dinero que le lleva y lo corre de su casa. Juan y sus cómplices asaltan una empresa metalúrgica cuyo contador resulta ser Pablo, quien reconoce a Juan. Matan a un empleado. Enojado por el uso de un arma Juan se separa de los otros criminales, huye con el botín y se esconde en una casa en construcción. En el centro de la ciudad encuentra a Pepito, un hermano menor que labora como limpiabotas y esconde el dinero en su cajón para limpiar zapatos. Los otros atracadores los ven y los persiguen en auto cuando suben a un autobús. Pepito pierde la caja con el botín. *Fin del flashback*. Pablo confiesa a Delia que él denunció a Juan y está arrepentido. Ella se molesta y rechaza su compasión. Pablo le declara su amor. Juan aparece. Los tres discuten si debe entregarse a la policía. Irrumpe en el lugar Ramón, el delincuente asesino, quien exige el dinero. También aparece la policía. En la escalinata, Juan se rinde a la autoridad. Ramón lo hiere y luego es abatido por los disparos de la policía.

El interés de *La escalinata* recae más que nada en su mirada realista sobre la pobreza y la delincuencia urbana, porque la historia ideada por Enríquez y Marcelli es simple y convencional, e incluye una crítica social que no pasa del regaño paternalista y la moraleja edificante. En ese sentido, la escalinata que da título a la cinta funciona como una metáfora del ascenso o descenso social. En uno de los diálogos la madre de Juan dice: “La escalinata es como la vida, es más fácil deslizarse y caer en el barro, pero hay que subir, subir.” La sencillez de la trama contrasta con la estructura temporal del filme, armado con una serie de *flashbacks* que se apoyan en la voz del narrador y protagonista que evoca con nostalgia su pasado para unir trozos de su infancia y juventud. Esa opción formal la distingue de otras cintas venezolanas de la época y del paradigma neorrealista que propone la narración lineal para reflejar con mayor verismo la vida cotidiana.

Enríquez consigue un trabajo desigual de los actores, exhibe ciertas torpezas técnicas en la realización, y en la secuencia de la persecución parece más preocupado por mostrar los atractivos de Caracas que por crear suspenso y emocionar al espectador. Sin

embargo, Paranaguá resalta que uno de los principales aportes del film es precisamente el uso del espacio urbano:

... la integración de los personajes a un determinado paisaje físico y humano es una novedad, para el cine de América Latina en general y el de Venezuela en particular. La lección neorrealista inspira una inédita exploración de la geografía metropolitana, sin que la opción por la modernidad inspire una de aquellas sinfonías de antaño. Aquí predomina el abordaje humanístico, socialcristiano, preocupado por la emancipación de la miseria, aunque los caminos propuestos oscilen entre la ascensión social y la confianza en las instituciones (familia, escuela, justicia, policía).<sup>77</sup>

La película fue un éxito de crítica pero no agradó al público y tampoco al gobierno, el cual intentó boicotearla por razones parecidas a las que se esgrimieron cuando *Los olvidados* fue estrenada. Ruffinelli comenta que “La visión de la pobreza sorprendió a los espectadores. Los críticos sólo consiguieron hacer algunos paralelos de *La escalinata* con la ‘influencia mayor’ de Serguei Eisenstein y el cine de gánsters a lo ‘James Cagney’, pero después se reconoció la filiación italiana”. Impactado por la representación verista del film, Ramón Urdaneta,<sup>78</sup> crítico de la época, publicó en el periódico *El Herald*: “Es una película perfectamente real, la más realista que se haya ejecutado en nuestro medio y ya impregnada de un nuevo concepto de cine. No el artístico, sino el que refleja la sangre que mana de la herida del pueblo”. José Ratto Ciarlo, contemporáneo de Urdaneta escribió en *El Nacional*:

Como en la escuela italiana, sus valores descansan en la realidad más absoluta que aquí se logra con sus gentes, forma de decir, clima y un trabajo técnico donde el director César Enríquez solamente logra ser discreto en la proposición de este experimento cinematográfico venezolano que, a fuerza de hacer concesiones de tipo económico, no se nota debidamente acabado, rematado, como lo exige toda buena película.<sup>79</sup>

El filme fue restaurado en 1994 y en la actualidad es considerado un clásico del cine venezolano. En México nunca ha sido exhibido.<sup>80</sup>

Veintiséis años después, *Soy un delincuente*, la quinta película de Clemente de la Cerda (1945-1984), causó un revuelo similar con la crítica aunque de manera negativa, pero además conectó con el público y se transformó en el mayor éxito de taquilla en la historia

---

<sup>77</sup> PARANAGUA, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, págs. 178-179.

<sup>78</sup> Citado por Ramón Tirado, *en: Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*, Caracas, Arte, 1988, pág. 206.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, pág. 207.

<sup>80</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1985.



del cine venezolano. De la Cerda, quien antes de iniciar su carrera fílmica trabajó en la televisión y dirigió telenovelas, desde su primera obra, *Isla de sal* (1964), manifestó una especial atención por los problemas de la pobreza y marginación. Su visión pesimista de la sociedad venezolana ocasionó que el gobierno no apoyara sus proyectos hasta mediados de los setenta, cuando Venezuela estaba sumida en el subdesarrollo pese a la nacionalización de las industrias petrolera y minera, y a que la economía repuntaba por los fuertes ingresos de las exportaciones de petróleo, hierro y gas. El país vive una fuerte crisis económica al mismo tiempo que el gobierno democrático de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) es acusado de corrupción y de mantener oscuros lazos con las compañías transnacionales. En la industria fílmica venezolana del periodo, de exigua producción y poco destacada, sobresale la obra del dramaturgo y cineasta Román Chalbaud, que consigue cierta repercusión internacional a partir de su *opera prima*, *Caín adolescente* (1958), y se mantiene vigente por más de tres décadas. *Caín adolescente* es melodrama popular sobre inmigrantes campesinos que sobreviven en la ciudad.

*Soy un delincuente* es una modesta producción en la que De la Cerda, junto con el guionista Luis Correa, adapta la novela testimonial del periodista Gustavo Santander bajo el seudónimo de Ramón Antonio Brizuela, nombre verdadero del joven criminal que relató una parte de su vida ligada a la delincuencia desde la infancia. Ideada como un *thriller* de denuncia, la cinta mezcla acción, melodrama, sexo, violencia y drogas, y es una muestra de un cine popular verista, con ciertas aspiraciones artísticas, que utiliza en momentos un tono cercano al documental, así como actores y escenarios naturales. La fórmula es riesgosa porque pese a sus buenas intenciones la cinta es tibia en su crítica social y despliega cierta complacencia en el tratamiento de su protagonista, un criminal violento, borracho, drogadicto y mujeriego.

La cinta inicia con el siguiente texto:

Lo que ustedes verán es la narración testimonial, basada en la vida de Ramón Antonio Brizuela; como tal, muchos la sentirán llena de gran violencia; encontrarán que su lenguaje es necesariamente obsceno, siendo esta la realidad que se debe respetar para lograr la autenticidad de esta historia a la que se le da todo el valor documental. En este caso, el drama humano está por sobre cualquier convencionalismo o moralidad por lo que debe ser conocido en su forma más pura, original. La mayoría de los protagonistas no son actores profesionales; colabora gente de los barrios y por ello se notará que no es un trabajo sumamente elaborado, esto fue hecho ex profeso con el fin de producir un clima totalmente natural, esa llaneza es un valor más dentro de la veracidad de los hechos trasplantados al

film. No se puede combatir la delincuencia, ni mucho menos prevenir si se desconoce su por qué, circunstancias, ambiente, raíces.

Después, al terminar los créditos, se agrega otro párrafo explicativo: “Los hechos narrados en este film sucedieron. Nombres y lugares han sido cambiados para proteger a instituciones y personas que pudieran resultar no responsables”.

Caracas. El niño mulato Ramón Antonio vive junto con su mamá y su hermana mayor Emilia en un barrio pobre ubicado en la periferia de la ciudad. En las madrugadas su madre lo manda a vender periódicos. A escondidas, Teresa, joven vecina, borracha y carterista, le enseña a robar transeúntes y a pedir limosna. Además lo inicia en el sexo. Ya adolescente es atrapado y recluido en un reformatorio del que escapa. En la barriada dirige una banda de delincuentes en la que participan sus amigos Nelson y *Mandinga*. Los chicos se drogan y emborrachan, y organizan orgiásticas fiestas con sus novias en la casa de *La Negra*, una muchacha mayor que ellos y cómplice de sus fechorías. Una noche intentan robar un auto pero la policía atrapa a Ramón Antonio, que tira su pistola en una alcantarilla. Pese a que los policías lo golpean no delata a sus amigos y sale libre a los quince días por falta de pruebas. En su casa pelea con Emilia y su madre porque no están de acuerdo con lo que hace ni con el odio que le tiene a la policía. Ramón Antonio y Nelson roban una casa. Dos vigilantes de la correccional lo atrapan en la calle y después de golpearlo lo recluyen en una celda de castigo por 30 días. Ramón Antonio y *El tuerto* planean fugarse, pero un niño los denuncia. En venganza, los dos chicos, y diez miembros de la pandilla de *El tuerto*, violan al infante. Luego son encerrados juntos y desnudos durante un mes. Ramón Antonio vuelve a fugarse y poco después dirige el atraco a mano armada de una joyería en el que colaboran Nelson, *Mandinga*, *El cojo*, *Muselina*, Luisito y otro joven. Ramón Antonio pasa un tiempo en casa de su novia Marilú, quien vive con su hermanastra Yahaina y su madre de 28 años. Ahí Ramón Antonio se embriaga y droga con ellas, y también tiene sexo con las tres. Luego va con Teresa a esconder su pistola y una caja con dinero. Ramón Antonio golpea a Emilia porque sospecha que está prostituyéndose. Al día siguiente es atrapado por la policía cuando se droga en la calle con *El cojo* y otros amigos. Emilia lo saca de prisión con ayuda de un cliente que es judicial. Una pandilla de otro barrio secuestra a *Mandinga* y Ramón Antonio y sus amigos lo rescatan. La policía lo apresa otra vez y es castigado de nuevo en el reformatorio. Flor, la bibliotecaria, lo seduce y protege hasta que un día llevan

a todos los reclusos de paseo y Ramón Antonio se fuga. Él y Nelson roban un restaurante. Ramón Antonio da dinero a Teresa para que compre una mejor casa para su mamá y otra para ella. Junto con Nelson y *El cojo* atracan una farmacia. Ramón Antonio se hace amante de Martha, la hermana de Nelson y la deja al cuidado de Teresa. Él y Nelson intentan robar en la calle a un cobrador, pero éste se defiende y Ramón Antonio lo balacea. Un policía los persigue y ellos lo matan. Luego aparece otro agente y asesina por la espalda a Nelson. Ramón Antonio huye desconsolado.

Al finalizar el film se presenta otro texto que cuenta el destino trágico del verdadero Ramón Antonio: “En el año de 1973, a la temprana edad de veintiún años, Ramón Antonio Brizuela cae fulminado a balazos en la ciudad de Pamplona. Su cuerpo permaneció tirado varios días en el cementerio de dicha ciudad. Sus compañeros también murieron en circunstancias similares”.

*Soy un delincuente* tiene una narración lineal y fragmentada que avanza a tropezones por medio de una sucesión de elipsis burdas y de una edición atropellada. En su acercamiento realista la película recupera el habla popular de forma similar a *La tierra tiembla*, y es mucho más descriptiva de las condiciones de vida de los barrios bajos que *La escalinata*, con la que dialoga en más de un sentido: la barriada y la criminalidad juvenil; la ciudad de Caracas como un espacio urbano de fuertes contrastes sociales que reflejan las tajantes divisiones entre pobres y ricos, y el manejo de un cine de acción que pretende emocionar al espectador.

Pero en *Soy un delincuente* la visión es mucho más realista y oscura, no hay mensajes moralizantes ni personajes redimidos, y la policía, y las autoridades en general, aparecen como represores tan o más violentos que los criminales y no como los protectores del orden y la justicia. Las barriadas han crecido en cerros ubicados enfrente de edificios modernos y lujosos, al igual que ha aumentado la amoralidad de los jóvenes marginales que viven con sus familias en una pobreza extrema y delinquen porque prácticamente no tienen otra forma de sobrevivir en una sociedad desigual e injusta. Las relaciones entre hombres y mujeres se muestran de manera más franca, sin romanticismo y con sexo. Y, a diferencia del arrepentido Juan de *La escalinata*, Ramón Antonio asume las características de un antihéroe rebelde, borracho, drogadicto, mujeriego y violento, enfrentado a un mundo hostil. Y el director deja claro que, de manera similar a lo que les sucede a los adolescentes

de *El limpiabotas*, la pérdida de la inocencia de Ramón Antonio y sus acciones criminales son consecuencia tanto de su entorno como de la forma en que lo manipulan los adultos: desde niño su madre lo obliga a trabajar y su vecina lo enseña a delinquir.

Al igual que *Los olvidados* y *La escalinata*, *Soy un delincuente* manifiesta la ausencia de la figura paterna mientras la imagen materna tiene un papel primordial, pero aquí se expone a través del rol de una madre sensibilera, abnegada y pasiva. Pero en contraste con las dos películas citadas, aparecen los problemas sociales de la drogadicción y el alcoholismo mostrados como una válvula de escape cotidiana que proporciona evasión y al mismo tiempo puede generar violencia.

La realización de *Soy un delincuente* adolece de una impericia técnica que se nota en las poco creíbles escenas de acción y de tortura. Las escenas de robos y persecuciones son más descriptivas que espectaculares, y el cineasta se muestra más interesado, con un evidente afán morboso o sensacionalista, por la subtrama de los amoríos del joven protagonista con mujeres adolescentes y maduras, aunque sólo exhibe algunos desnudos fortuitos y las escenas sexuales no son explícitas. Y lo mismo puede decirse de las situaciones violentas ya que evita las imágenes-choque y los efectos sanguinolentos. De manera intermitente, buena parte de la acción tiene lugar en un reformatorio, como en *El limpiabotas* y De la Cerda denuncia los abusos de las autoridades y su fracaso para rehabilitar a los menores, así como las arbitrariedades que cometen los reclusos que dominan el lugar, pero en la escena de la violación tumultuaria, por ejemplo, sólo sugiere lo sucedido.

Aunque en *Soy un delincuente* destaca la espontaneidad de sus actores naturales, en conjunto las interpretaciones del numeroso reparto son bastante irregulares, y esto es más notorio cuando entran en escena algunos actores profesionales.

La recepción crítica que obtuvo la película se encaminó a destacar su representación realista, como ocurrió tiempo atrás con *La escalinata*. Para Tulio Hernández “fue una conmoción social ver en la pantalla una manera de hablar, unas groserías, un realismo que era inimaginable”<sup>81</sup>. Alfonso Molina la señala como “el gran fenómeno del cine de los setenta” y la ubica dentro de lo que llama “la estética del balurdo”, o sea: “El submundo de

---

<sup>81</sup> “Cine nacional: 1973-1993”, en: Tulio Hernández, (Coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pág. 60.

la delincuencia dentro de la marginalidad social mostrado con crudeza. Una narración directa, sin mucha elaboración, mostró lo que el espectador ya sabía pero necesitaba reafirmar: *la desigualdad social genera criminales irrecuperables en un país dominado por la injusticia*".<sup>82</sup>

Del mismo modo Jesús M. Aguirre y Marcelino Bisbal subrayan su factura realista y notan a la vez su rasgo tremendista:

(...) El film parte de una intención denunciadora, se apoya en un best-seller literario, construye un cine naturalista como el de quien pretende acorralar la realidad con la cámara, el verismo se acentúa con la filmación de ambientes auténticos fuera de estudio, se incluyen intérpretes desconocidos y se recoge el lenguaje espontáneo suburbano.

Por otra parte acumula casi todos los clichés sensacionalistas sobre la delincuencia marginal que despliegan las páginas rojas de "El Mundo", "Últimas Noticias", "2001", "Crónica Policial", etc., y desarrolla un montaje lineal repetitivo como un juego de policías y ladrones, que resulta inteligible hasta para el más analfabeta cinematográfico.

Por fin sale al mercado cuando las encuestas de opinión pública señalaban la delincuencia y la inseguridad como el segundo problema más sentido de la población. La respuesta del público no se hace esperar y tras un éxito inusitado su denuncia digerible recibe el Premio Municipal.<sup>83</sup>

Por otra parte, Mitch Parry la relaciona con el neorrealismo y con el documental:

En cierto sentido, *Soy un delincuente*, trata de integrar el film de acción con un estilo neorrealista. Por ejemplo, la mayoría del elenco está formado por actores no profesionales y reclutados de las calles donde el film tiene lugar, con resultados "realistas" -y, en el caso de Orlando Zarramera (Ramón Antonio)- una interpretación notable. Las escenas de persecuciones tienden a rodarse desde una larga distancia, en su mayoría con la cámara situada en la calle de enfrente a donde sucede la acción: cuando el mejor amigo de Ramón Antonio es asesinado por la policía, la cámara es colocada en un alto edificio de enfrente; como resultado, el joven muerto desaparece rápidamente entre la multitud que rodea su cuerpo. Al mismo tiempo, la voz que emite un radio reporta la muerte y provee estadísticas sobre crímenes violentos en la ciudad. La consecuencia de este estilo documental distanciado es que contextualiza la muerte del personaje sin romanticismo o, sorprendentemente, fría objetividad (...) Irónicamente, la popularidad de *Soy un delincuente* quizá contribuyó al ocaso del cine venezolano que ocurrió a finales de los setenta. Como John King señala, después de 1976 el público comenzó a pedir "más y más delincuentes". Más dramáticamente, los films de 1976-77 fueron condenados por la prensa reaccionaria por su "irreverencia, vulgaridad y pornografía"; esta condena trajo consigo la gradual reducción de los subsidios del estado a la industria fílmica.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> "Cine nacional: 1973-1993", op. cit., pág. 77.

<sup>83</sup> AGUIRRE, Jesús M., y BISBAL, Marcelino, *El nuevo cine venezolano*, Caracas, Atenea, 1980, pág. 134.

<sup>84</sup> PARRY, Mitch, "Soy un delincuente. I Am a Criminal", en: Timothy Barnard y Peter Rist (eds.), *South America Cinema. A Critical Filmography, 1915-1994*, Austin, University of Texas Press, 1996, pág. 316.

El éxito del filme dio origen al subgénero de delincuentes juveniles en Venezuela y fue casi paralelo al de las películas de “navajeros” del cine español, algunas de ellas también basadas en hechos reales y actuadas por jóvenes criminales. La iniciadora de esta clase de cine de explotación en España fue la popular *Perros callejeros* (1977), de Antonio de la Loma, cuyo éxito dio pie a dos continuaciones dirigidas por el mismo realizador: *Perros callejeros 2* (1979) y *Los últimos golpes del Torette* (1980). Y a otras películas semejantes como *Dulces navajas* (llamada *Navajeros* en España) y *Colegas*, (Eloy de la Iglesia, 1980 y 1982, respectivamente) y *Muchachos de Barrio* (León Klimovsky, 1981). Aprovechando el triunfo comercial de esa serie realizada por De la Loma, en el cine mexicano también proliferó un tipo de cintas parecidas, entre las que sobresalen por sus intenciones veristas *Perro callejero* (1979) y *Perro Callejero 2* (1980), de Gilberto Gazcón, las cuales se apropiaron del título de las cintas españolas sin tener nada que ver con ellas en lo referente a sus historias.

*Soy un delincuente* obtuvo el Premio Municipal de Caracas al mejor largometraje nacional (1976) y el Premio Especial del Jurado en el Festival de Locarno (1977). De la Cerda hizo una secuela más comercial y previsible, *El reincidente* (1977), sin aportar nada nuevo en el terreno artístico ni obtener los mismos resultados en la taquilla. En México *Soy un delincuente* se exhibió sin éxito hasta 1986<sup>85</sup> y no hasta la fecha no se ha distribuido en el formato de video.

### 3.2 Brasil: *Río, 40 grados* (*Rio, 40 graus*, 1954) y *Pixote, los olvidados de Dios* (*Pixote, a lei do mais fraco*, 1981)

Nelson Pereira dos Santos (1928), escribe y dirige de manera independiente su *opera prima* *Río 40 grados*, durante el periodo de reactivación de la incipiente industria del cine brasileño, la cual, desde mediados de los años cuarenta, produjo comedias populacheras de bajo presupuesto llamadas *chanchadas*, y otras películas comerciales convencionales al modo hollywoodense como las de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz (1949-1953). Pereira dos Santos, intelectual, comunista y autodidacta, antes había trabajado como asistente de dirección, y realizado y editado el medimetraje documental *Juventud*

<sup>85</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pág. 347.

(*Juventude*, Brasil, 1950). En esa época Brasil es gobernado por el populista y nacionalista dictador Getulio Vargas, que luego de quince años en el poder (1930-1945) retornó por un último mandato (1951-1954). En el terreno económico el país depende sobre todo de las industrias del café y del acero, y del capital extranjero.

Al novato cineasta lo deslumbran las ideas del documentalista Joris Ivens, pero adopta sobre todo las propuestas del neorrealismo italiano, en especial las tesis de Zavattini. Según Helena Salem: “no era en los soviéticos, sino en los neorrealistas italianos que los jóvenes paulistas aspirantes a cineastas iban a buscar su principal fuente de inspiración, para los proyectos futuros”, y Pereira dos Santos veía en Zavattini no sólo al gran guionista del neorrealismo sino a un filósofo e ideólogo.<sup>86</sup>

*Río, 40 grados* se produjo por medio de una cooperativa, con muy pocos recursos y sin permisos de filmación. Pereira dos Santos rodó la película en blanco y negro, utilizó actores y escenarios naturales e incluyó también a intérpretes profesionales. El realizador convivió durante un tiempo con los habitantes de la favela del morro de Cabucu “escenario hasta entonces excepcional en el cine brasileño”,<sup>87</sup> para ganarse su confianza y elegir a algunos de los intérpretes. Luego tuvo que pedir la autorización del líder de la barriada para poder filmar en el lugar, situación que se repetirá en el futuro cuando otros cineastas filmen en barrios marginales de Brasil (*Ciudad de Dios*) o de Colombia (*La vendedora de rosas*).

De modo similar a lo que pasa en *La escalinata* y *Soy un delincuente*, en *Río 40 grados* la ciudad tiene una importancia primordial, pero en este caso es la protagonista principal de un film coral que rescata el habla del pueblo y muestra cierto parentesco con las sinfonías urbanas de antaño. La película inicia con imágenes documentales de Río de Janeiro y los créditos se presentan sobre una toma panorámica, luego un letrero anuncia: “Nelson Pereira dos Santos presenta la ciudad de San Sebastián de Río de Janeiro”. La acción transcurre de manera lineal a lo largo de un caluroso domingo, desde la mañana hasta la noche:

Río de Janeiro. Cinco niños y adolescentes que viven en una favela mísera salen a vender cacahuates y constituyen el hilo conductor de un conjunto de microhistorias que se

<sup>86</sup> SALEM, Helena, “Secuencia núm. 5. Exterior, mucho sol”, en: *Nelson Pereira dos Santos*, Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1997, pág. 80.

<sup>87</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, op. cit., pág. 180.

desarrollan en diferentes puntos turísticos de la ciudad, partiendo de una favela, y regresando a ella en varias ocasiones, se ven: los jardines de la Quinta de la Boa Vista y su zoológico, la playa y las calles de Copacabana, el estadio Maracanã, el Pan de Azúcar y el Corcovado con el Cristo Redentor, y el aeropuerto Santos Dumont.

El relato entrecruza las acciones de varios personajes entre los que destacan una joven embarazada que pide permiso a su hermano, un obrero, para casarse con un marinero; el de una mulata de la favela, futura reina de una escuela de samba, que quiere casarse con un joven honesto y trabajador, pero es asediada por su ex novio, un malandrín embustero y jugador temido en la zona; un novato jugador de fútbol que por órdenes de los dueños del club sustituirá a un veterano y famoso delantero en un partido crucial para su equipo; un niño que vende maní a los turistas y es perseguido por un explotador de infantes; un diputado y terrateniente corrupto que llega a la ciudad y es abordado por un empresario endeudado que usa a su hija para pedirle favores, y un adolescente, vendedor de maní, que muere en un accidente automovilístico cuando intenta escapar de una pandilla de niños y jóvenes delincuentes de Copacabana, los cuales sienten invadido su territorio. Por último, el malandrín y su ex novia hacen las paces, y las escuelas de samba realizan un desfile por las calles.

La cinta utiliza una estructura narrativa que guarda cierta semejanza con la episódica *Paisa*, pero aquí en lugar de mostrar varias zonas de un país se muestran las de una sola ciudad, y a través de un efecto de *collage* emerge un mosaico amplio y multifacético de Río en el que se describen las extremas diferencias entre ricos y pobres. Pereira dos Santos combina el melodrama y la comedia satírica para trazar una visión popular y humanista desde una postura ideológica de izquierda hasta cierto punto ingenua, que opta por un convencional final feliz y optimista: el adolescente muerto es sustituido por un niño sin hogar que acoge la madre del difunto, y el malandrín que busca al prometido de su ex novia para atacarlo resulta ser un ex-compañero de una huelga, así que triunfa la solidaridad de clase y los dos jóvenes se abrazan felices. La multitud de personajes apenas están esbozados y los niños y adolescentes vendedores de cacahuates, que aparecen como seres inocentes y sin malicia que trabajan para sostener a sus familias, tienen mucho menor peso dramático que los personajes jóvenes y adultos. Aquí no hay delincuencia ni violencia,



sólo una desdibujada pandilla de adolescentes, los que persiguen al muchacho atropellado, pero se ven tan desvalidos como los otros y arrepentidos por lo que pasa.

A los personajes desdibujados hay que añadir un planteamiento esquemático del relato, así, mientras la gente del pueblo es fraternal y de buen corazón, los ricos son villanos estereotipados: el turco don Nagib, arrendador de la favela; el latifundista corrupto y lascivo, y los empresarios sin escrúpulos del equipo de fútbol. Además, el desempeño actoral es disparate y al filme se le nota cierto amateurismo en la realización, sobre todo en el rodaje con cámara en mano. La cinta tiene problemas de iluminación en la oscura secuencia final en la que se reúnen las escuelas de samba y cuenta con dos desabridas secuencias de persecuciones, en las que el cineasta cuida más la exhibición de los escenarios naturales, que un ritmo cinematográfico y una planificación que transmita alguna sensación de peligro al espectador. Por esa causa, con el añadido de la delgada línea argumental y el poco desarrollo de los personajes, luce fortuito el accidente mortal de uno de los adolescentes.

En su estudio sobre la obra de Pereira dos Santos, Salem reconoce tanto los defectos técnicos de la película como la débil caracterización de los personajes, y alaba a la cinta con relación al momento histórico en que fue realizada y a su representación realista: “En términos de cine brasileño, era una postura absolutamente subversiva para los años 50 mostrar al habitante de las *favelas*, al pueblo descalzo, sin prejuicios, viviendo sus dramas reales, hablando su propio lenguaje (con incorrecciones, con la jerga popular), el negro con alma de negro y en la lucha diaria por la subsistencia”.<sup>88</sup> De manera similar, Paranaguá opina que “El paulista Pereira dos Santos descortina la diversidad social y racial de la capital con la frescura del descubrimiento”.<sup>89</sup>

Francisco Javier Millán observa además algunos paralelismos con *Los olvidados*:

Los pobres de RÍO, 40 GRAUS tiene mucho que ver con los de LOS OLVIDADOS. En los dos casos viven sumidos en un círculo cerrado del que no pueden escapar, ya que la sociedad se los impide, y cuando intentan hacerlo mueren. Pero esa imposibilidad de escapar de la miseria no viene condicionada por un conflicto de clases, sino que es dentro del propio estrato social al que pertenecen donde se coarta la posibilidad de eludir ese destino. El niño pobre de las favelas de la película de Pereira dos Santos muere a

---

<sup>88</sup> SALEM, Helena, op. cit., pág. 101.

<sup>89</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, op. cit., pág. 179.

consecuencia de la persecución de otro delincuente que quiere aprovecharse de él, al igual que ocurría a Pedro en su tortuosa relación con El Jaibo.<sup>90</sup>

Por otra parte, Heliodoro San Miguel recalca su importancia en la historia del cine latinoamericano:

*Río, quarenta graus* es una película extremadamente significativa en la historia, no sólo del cine brasileño sino también latinoamericano. Presentarla como un antecedente del cinema novo (del que Pereira fue un precursor, primero, y uno de sus máximos autores, después), con ser cierto, no es hacerle entera justicia. *Río, quarenta graus* abrió en realidad una nueva forma de hacer cine en Latinoamérica, de la misma manera y con el mismo alcance que *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), hizo desde México. La película marcará un camino seguido posteriormente por todos los iniciadores del Nuevo Cine Latinoamericano, caracterizado por tres rasgos fundamentales: el rechazo de los modelos narrativos hollywoodenses, la adaptación del neorrealismo italiano a las distintas realidades nacionales y sociales del continente americano, y un claro compromiso político de izquierda.<sup>91</sup>

Con una percepción similar, el cineasta Walter Lima observa la influencia que tuvo como precursora del *Cinema Novo*: “La película parte de la precariedad de condiciones pero supera lo precario. Ése fue el trabajo que desarrolló el *Cinema Novo*. Si bien Alex Viany había hecho antes cosas parecidas, *Río, 40 graus* fue sin duda el gran marco de referencia del cine brasileño, la fuente de inspiración más inmediata, más poética, para todos nosotros”.<sup>92</sup>

Antes de ser proyectada en los cines, *Río, 40 grados* sufrió una situación parecida a la de *Los olvidados*: se le acusó de dar una mala imagen de Río de Janeiro y del país y fue censurada por el gobierno, pero luego de recibir el apoyo de algunos periodistas e intelectuales, como el escritor Jorge Amado, logró exhibirse. La polémica que generó su prohibición llamó la atención del público y el film permaneció en cartelera durante algunas semanas en cuatro ciudades de Brasil, sin embargo el éxito de taquilla fue efímero. Cuenta Pereira dos Santos que: “la gente pensaba que el film había sido prohibido porque había mujeres desnudas, cosas increíbles. Y se llevaba la gran decepción. Salían diciendo que era

---

<sup>90</sup> Op. cit., pág. 46.

<sup>91</sup> SAN MIGUEL, Heliodoro, “Río, cuarenta graus”, en: Alberto Elena y Marina Díaz López (comp.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 124.

<sup>92</sup> Citado por SALEM, Helena, op. cit., pág. 113.

malo, que era un documental”.<sup>93</sup> En 1956, *Río, 40 grados* ganó en Brasil los premios a la mejor película, director y argumento, otorgados por el Distrito Federal. El mismo año recibió el galardón de Joven Director en el Festival de Karlovy Vary. En México nunca fue exhibida comercialmente<sup>94</sup> ni ha sido distribuida en formato de video.

Si bien la obra de Pereira dos Santos fue una fuente de inspiración para el *Cinema Novo*, fueron muy pocas las representaciones realistas que se hicieron sobre los niños y adolescentes marginales en el transcurso de los años, entre ellas, el corto *Couro de gato* (1960), de Joaquín Pedro de Andrade, que se integró en el largometraje *Cinco vezes favela* (*Cinco vezes favela*, 1962). Y tuvieron que pasar más de dos décadas para que surgiera otra cinta notable sobre el tema: *Pixote, los olvidados de Dios*, del argentino-brasileño Héctor Babenco (1946).

Por varios años Brasil estuvo dominado por una dictadura militar (1964-85), cómplice de la clase terrateniente, que se implantó a partir de un golpe de estado ejecutado en 1964. Entre los años 1969-1973, luego de una intensa crisis económica y social que desencadenaron actos terroristas y guerrillas, el país vivió una fuerte represión por parte de las fuerzas de seguridad y los escuadrones de la muerte. La empresa Embrafilme formó parte de las inversiones que paradójicamente hizo el Estado para apoyar la cultura en los años setenta, lo que permitió continuar la carrera de cineastas como Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Carlos Diegues, pero a la vez sirvió para que las autoridades censuraran y eligieran proyectos que no se extralimitaran en las críticas al gobierno.

Con anterioridad, Babenco, además guionista y productor, había causado revuelo en Brasil con *Lucio Flavio. El escuadrón de la muerte* (*Lucio Flavio, o passageiro de agonia*, 1977). La cinta es una adaptación de la novela homónima de José Louzeiro, basada en la vida del famoso asaltante de bancos Lucio Flavio, en la que participaron el mismo Louzeiro, Babenco y el exiliado chileno Jorge Durán. El delincuente fue un joven pobre que habitó una favela y estuvo ligado con grupos parapoliciacos de extrema derecha vinculados al hampa y a políticos corruptos. *Lucio Flavio* es un *thriller* de denuncia que dialoga con *Soy un delincuente* por su carácter comercial y popular, así como por sus dosis de acción,

---

<sup>93</sup> Citado por Helena Salem, pág. 111.

<sup>94</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1985.

violencia y sexo. El film aporta una visión realista sobre un tema intocado por el cine brasileño de la época, el cual padecía, por un lado, los estertores del otrora revitalizador *Cinema Novo* y, por otro, el inicio del control estatal de la industria cinematográfica por medio de la empresa Embrafilme, que a partir de 1975 administró la producción, distribución y exhibición de películas enfrentando a las compañías multinacionales.

Originalmente Babenco quería hacer un documental sobre los niños marginales y los reformatorios brasileños, pero el proyecto fue prohibido por las autoridades y el cineasta tuvo que recurrir a la ficción para tratar un tema similar. De nuevo adaptó una novela de José Louzeiro, *Infância dos Mortos*, y escribió el guión en colaboración con Jorge Durán. *Pixote* emplea en momentos un tono documental y está actuado en su mayoría por actores naturales que se eligieron de algunas favelas, los cuales contribuyeron con sus anécdotas a enriquecer el rasgo realista de la historia. Al igual que en *Los olvidados*, *Pixote* inicia con un prólogo explicatorio de corte documental, pero en este caso no se utiliza la voz en *off* de un narrador sino que aparece Babenco, de frente al espectador, durante dos minutos y teniendo como fondo una barriada no especificada de Sao Paulo, haciendo algunos comentarios y ofreciendo datos sobre la situación de los niños pobres del país. Luego presenta a Fernando Ramos da Silva, protagonista del film, al lado de su madre y afuera de su humilde casa:

Éste es un barrio de Sao Paulo, gran polo industrial de América Latina y responsable del 60 al 70 por ciento del producto nacional bruto del país. Brasil es un país de 120 millones de habitantes; 50 por ciento están por debajo de los 21 años de edad. Aproximadamente son 28 millones de niños que viven en una situación debajo de las normas establecidas en la Declaración de los Derechos de los Niños de la Organización de las Naciones Unidas. Existen también en este país tres millones de niños sin hogar y que no tienen un origen familiar definido. Esto es un tanto más caótico cuando se sabe que los niños no pueden ser condenados antes de los 18 años. Lo que permite el reclutamiento de los niños por los adultos para cometer algún tipo de crimen porque no serán castigados, cuando mucho serán enviados a un reformatorio un par de meses y por la presión y falta de pruebas son liberados pronto. En este barrio, por ejemplo, viven obreros del complejo industrial. Mientras que los padres trabajan los hijos se quedan en la casa. Normalmente la hermana menor cuida a los hijos pequeños o se le paga a un vecino para que lo haga. Fernando, por ejemplo, el personaje principal de la película, vive con su madre y nueve hermanos en esa casa. El filme entero es actuado por niños que pertenecen a este origen social.

Sao Paulo, noche. Varios niños y adolescentes, presumiblemente delincuentes, son llevados a una delegación de la policía porque un anciano juez fue robado y asesinado por unos menores. Entre ellos se encuentra *Pixote*, niño de la calle de diez años, abandonado por su

madre y huérfano de padre. *Pixote* y los otros chicos ingresan a un reformatorio controlado por *Sapato*, guardia corrupto. Cuatro adolescentes, encabezados por *AC*, violan a uno de los niños recién llegados. *Pixote* mira espantado. *Fumaca*, un adolescente de catorce años, enseña a *Pixote* a fumar marihuana. *Pixote* y *Fumaca* se hacen amigos de *Lilica*, homosexual travestido de diecisiete años y amante de *AC*; de Dito, joven cuya madre tiene relaciones con *Sapato*, y de Roberto, un imitador del cantante Roberto Carlos. *Lilica* y *AC* ofrecen protección a cambio de que introduzcan droga en el lugar. *Pixote* pide a su abuelo que le lleve enervante pero este se opone. *Sapato* entrega a Almir a dieciséis púberes, incluidos *Pixote* y *Fumaca*, para que los interrogue fuera del reformatorio. Luego de torturarlos durante tres días, asesina a dos de los muchachos, y deja herido de gravedad a *Fumaca*. Al regresar, *Pixote* se droga con el cemento que Roberto le regala. *Fumaca* agoniza en la enfermería. El alcalde ordena a *Sapato* desaparecerlo y este lo manda tirar al basurero de una barriada. Luego, el alcalde culpa a *AC* de su muerte y éste le reclama a *Sapato*, quien ordena a sus esbirros que lo golpeen hasta que muera. Furioso, *Lilica* inicia un motín. Un juez acude a investigar, sin embargo ningún interno se atreve a confesar lo ocurrido. *Pixote*, Dito, *Chico*, *Lilica* y otros niños escapan por una ventana de la enfermería. En el centro de Sao Paulo, *Pixote* y sus amigos se dedican a robar transeúntes encabezados por Dito. *Lilica* y Dito se hacen amantes. *Lilica* encuentra a su amigo Cristal, un traficante adulto que les da cocaína para que la comercialicen en Río de Janeiro con la ayuda de la vedette Débora. En Río ven a Débora, pero los engaña y se queda con la mitad de la mercancía. *Pixote* y *Chico* llevan el resto de la droga al *discjockey* de un cabaret, pero ven en el lugar a Débora. Pelean. Débora mata de un golpe a *Chico* y *Pixote* la acuchilla y luego huye con *Lilica* y Dito. A cambio de mil cruzeiros, un padrote amigo de *Lilica* les propone administrar y vivir con la veterana y alcohólica prostituta Sueli, quien aborta un hijo suyo. Los tres chicos asaltan a los clientes de Sueli. Dito se enamora de ella. *Lilica* se va. Un anciano gringo que intentan asaltar opone resistencia. Por error, *Pixote* mata de un tiro a Dito y luego asesina al viejo. Sueli corre de su casa a *Pixote*, que camina sin rumbo fijo por unas vías del tren.

La película está dividida en dos partes, la primera de ellas tiene lugar en un reformatorio y abarca sesenta y dos minutos, de los ciento veintitrés que dura el film. La narración, mezcla de *thriller* de denuncia social y de melodrama arrabalero, es lineal y

episódica, de manera similar a la de *Soy un delincuente*. De igual modo avanza a tropezones acentuando la sensación de desasosiego que viven los personajes cotidianamente, los cuales están un tanto desdibujados. Asimismo, como en el film venezolano, el protagonista experimenta experiencias traumáticas y emprende un itinerario de iniciación y aprendizaje, pero en este caso se muestran sin medida “imágenes choque” de golpizas y torturas; la sangrienta violación de un menor; una escena colectiva de los chicos desnudos en las duchas en la que el homosexual *Lilica* frota sus genitales burlándose de la curiosidad natural de *Pixote*, quien después aparece drogándose con cemento al lado de unos sucios excusados y tiene una alucinación en donde, de forma gratuita, se ve desnudo frontalmente corriendo en la noche perseguido por un auto, etcétera. Por cierto, esta primera sección termina con una fuga parecida a la de *El limpiabotas*: luego de un incendio los chicos escapan por una ventana de la enfermería y huyen por los tejados.

Los excesos se acumulan sin dar reposo al espectador utilizando una convencional música de fondo que aumenta de volumen en los momentos más dramáticos como cuando *AC*, escupiendo sangre, muere en los brazos de *Lilica*, quien por cierto grita desaforadamente en una escena tan efectista como otras que ocurren fuera del reformatorio: *Pixote* intentando adivinar qué es una masa sanguinolenta tirada en el basurero del sucio baño de Sueli, quien entra a orinar y le enseña un gancho de ropa con el que abortó un feto, o *Pixote* viendo a Dito tener sexo con Sueli, en la misma cama en la que está sentado junto con *Lilica*. Ese tremendismo, con un claro fin comercial para impactar al espectador, hace a la película mucho menos efectiva en su crítica social, que sin duda está presente, pero sin la profundidad que requiere una problemática tan desgarradora en la que se expone la infancia y juventud marginales relacionadas con la orfandad, la delincuencia, la corrupción y los abusos policíacos, la drogadicción y el narcotráfico, la violación, la homosexualidad, la sexualidad temprana, la prostitución y el aborto. También cabría preguntarse que tan ético es poner a actuar a menores de edad, de por sí marcados por la marginalidad, en escenas sexuales y truculentas.

*Pixote* resalta por la frescura de sus actores naturales y por una visión sin complacencias de una sociedad enferma en la que en un par de décadas ya no hay cabida para los inocentes vendedores de maní de *Río, 40 grados*, ya que los sobrevivientes de la calle se han convertido en criminales violentos, drogadictos e insensibles ante la muerte. Y

Río de Janeiro lejos está de ser un lugar festivo en donde se dan muestras de solidaridad y calor humano.

Entre las múltiples reseñas que recibió el film, Moisés Viñas critica la vaguedad de las denuncias que expone y la falta de desarrollo dramático de su protagonista principal:

Sus rasgos personales apenas se distinguen de los de sus compañeros por su mayor permanencia en la pantalla, y más que rasgos distintivos parecen ser datos sociológicos tomados de alguna estadística y ejemplificados en él. Carece de sentimientos, es solamente una figura narrativa para realizar una serie de denuncias: la del sistema carcelario, la de la corrupción policíaca, la de la falta de alternativas de vida para esos niños, la de la injusticia de la sociedad que los ha creado, etcétera. Pero todas esas denuncias, de tan amplias, resultan vagas. Jamás se busca el verdadero motivo de alguna de ellas. Se muestran sus efectos, pero eso es todo.

Esto no quiere decir que la realidad reflejada en el filme no sea consternante de todas maneras. Quizás la intención de los autores fue mostrar simple y llanamente esa realidad, recordar de esa manera que Brasil no es solamente un carnaval anual, remover las conciencias y solicitar solidaridad, pero con todo y que tales intenciones son buenas, no dejan de ser intenciones solamente. Al insistir en mostrar los diversos rostros de la miseria y la degradación sin indagar con fuerza en sus causas concretas, se termina por diluir todo el malestar que produce verlas en un mar de consideraciones que siempre terminan por encontrar que todo el mundo es culpable, la sociedad, el sistema, el género humano, lo cual no es decir nada finalmente.<sup>95</sup>

Isaac León Frías comparte la opinión de Viñas y observa que:

La imagen final de Pixote en el ámbito expansivo de los rieles de un tren, camino a un futuro incierto es, de acuerdo a las peripecias precedentes, sólo un espejismo de salida. Porque todo no ha sido más que un círculo vicioso, en relación al cual las situaciones se han ido adicionando por acumulación. No hay un proceso interno del personaje, sino mera agregación de escenas de impacto, simple exposición de las vísceras enfermas de una sociedad. Pero tal abigarramiento sórdido procede a la manera del titular sensacionalista, de la fotografía chocante, de la información que se complace en los detalles mórbidos. Por eso es que el acercamiento de Babenco, que puede dar lugar a personajes tan interesantes como el homosexual Lilica o la prostituta Sueli (muy bien encarnada por Marília Pera), resulta sospechoso de un aprovechamiento voyeurístico de la escatología de la miseria, parapetado en el esquema del cine de denuncia.

Vale la referencia a la que sigue siendo la más notable película que sobre el mundo de la adolescencia marginal se ha hecho en América Latina, **Los olvidados**, de Buñuel, no menos brutal que **Pixote, la ley del más débil**, pero ajena por completo al énfasis demagógico que se desprende de las imágenes del film de Babenco.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> VIÑAS, Moisés, “Pixote”, periódico *unomásuno*, Ciudad de México, 16/11/1982, pág. 23.

<sup>96</sup> FRÍAS, Isaac León, “Pixote, la ley del más débil”, revista *hablemos de cine*, Año XX, Lima, marzo de 1984, pág. 94.

Sin embargo, tanto Marc Lauria como Isleni Cruz Carvajal elogian la cinta por su acercamiento realista. Lauria además centra su atención en los referentes cinematográficos:

*Pixote*, de Héctor Babenco, tiene sus antecedentes en trabajos como *Cero en conducta* (1933), de Jean Vigo, *Limpiabotas* (1946), de Vittorio De Sica, *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y *Los 400 golpes* (1959), de Francois Truffaut; los jóvenes pistoleros de *La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schroeder podrían ciertamente haber sido influenciados por *Pixote*.

(...) parece haber sido influida por el neorrealismo italiano al elegir un elenco de actores no profesionales que se interpretan a sí mismos... y el rodaje se realizó en locaciones naturales. Babenco usó las ideas de los niños para elaborar casi la mitad del guión. A críticos como Pauline Kael les impresionó por su crudeza, por su estilo cercano al documental y cierto realismo poético.<sup>97</sup>

Y Cruz Carvajal destaca también su postura crítica, a contracorriente del sistema:

Denuncia desgarradora sobre la violencia económica fruto de la cual miles de niños se liquidan y autoliquidan diariamente en los confines de la miseria, *Pixote* fue una especie de tránsito entre los rastros que para los ochenta quedaba del *cinema novo* y la inminencia de formular su obligación sociopolítica en unos términos fílmicos más o menos homologados con los de la industria internacional. El motivo de su resonancia histórica se explica, inicialmente, en el acatamiento de códigos convenientes fuera de su contexto y, acto seguido, en esa realidad maltratada, por la dictadura y por la atrocidad neocolonialista, a la que ya se habían dedicado desde décadas anteriores los grandes exponentes de la cinematografía brasileña en representación del Nuevo Cine Latinoamericano, pero cuyas obras apenas han sido vistas en las pantallas alternativas.

(...) Heredero del realismo, Babenco parte así de personajes legítimos sacados de inmediaciones urbanas, para matizar con sus experiencias personales e interpretaciones actorales una narración fílmica que obedece a las normas dramáticas clásicas. La vida de *Pixote*, que es la misma de millones de niños y adolescentes, es una ‘odisea metódica’ que tramo a tramo describe la sucesión inclemente de episodios consecutivos de esa escuela social donde *la ley del más débil* es delinquir y finalmente asesinar para no morir todavía..

(...) El mérito de esta película, sin embargo, también fue el de poder existir y atravesar fronteras a pesar de las presiones políticas y de la escasez de la producción, permitiendo la fidelidad de un cineasta que, como Héctor Babenco, continuaba manifestando su preocupación por la rotunda devaluación de la vida, resuelta en la administración estatal, engalanada con las torturas del régimen, extensiva al comportamiento social y, por supuesto, acentuada en los extramuros de la pobreza.

(...) A *Pixote* se le debe, especialmente, que nunca más haya quedado en la indiferencia internacional una injusticia histórica tan actual, desoladora y común a los estados tercermundistas.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> LAURIA, Marc, revista *senses of cinema*, Issue No. 25, marzo-abril, 2003, Australian Film Commission, [http://www.Sensesofcinema.com/contents/cteq/03/25/pixote.html], 31/08/2004.

<sup>98</sup> CRUZ CARVAJAL, Isleni, “*Pixote, a lei do mais franco*”, en: *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Alberto Elena, Marina Díaz López (comp.), Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 300-304.



A **Pixote** la distribuyó mundialmente Columbia Pictures. Fue un éxito de taquilla y de crítica, y el premio del Círculo de Críticos de Nueva York a la mejor película extranjera en 1982; el de mejor actriz de la Sociedad Nacional de Críticos de los Estados Unidos, y el Leopardo de Plata a la mejor dirección en el Festival de Locarno de 1981. En México la película se estrenó en 1982 en una muestra internacional de cine de la Cineteca Nacional, y se exhibió comercialmente un año después permaneciendo dos semanas en la cartelera<sup>99</sup>

En 1996 el guionista y realizador Jorge Durán participó en el guión de **¿Quién mató a Pixote?** (*¿Quem Matou Pixote?*, Brasil), de José Joffily, *thriller* sobre lo que le sucedió en la vida real al actor infantil Fernando Ramos da Silva, quien luego de una efímera fama entró al mundo de la delincuencia y terminó asesinado por la policía. Durán también es coguionista de **Como nacen los ángeles**, cinta que se analiza en el capítulo cuatro.

Los métodos “realistas” de filmación, la búsqueda de la objetividad a través de la ficción y varios de los temas que toca **Pixote**, guardan un fuerte parentesco con el relato sobre niños de la calle **Salaam Bombay!** (*Salaam Bombay*, India/Francia/Inglaterra/Estados Unidos, 1988), de Mira Nair, cuyo guión fue modificado a partir de charlas con niños de la calle y otros presos en reformatorios. Para su rodaje se eligieron diecinueve de ciento treinta niños que actúan en el filme al lado de tres intérpretes profesionales. **Salaam Bombay!** es una muestra de un cine urbano y popular, con tintes neorrealistas, que trata de escapar de la sensiblería que se observa en el cine comercial hindú. Diez años después, Víctor Gaviria profundizará en la búsqueda de la “objetividad” y del “realismo” utilizando procedimientos similares en **La vendedora de rosas**, película que abordaremos detenidamente más adelante.

### 3.3 Argentina: **Tire dié** (1958-1960), **Crónica de un niño solo** (1964) y **La Raulito** (1974)

Emparentado con el tipo de documental fomentado por Grierson, y con el ideario neorrealista, **Tire dié**, del cineasta de izquierda Fernando Birri (1925), es el primer documental de tipo social dentro del Nuevo Cine Latinoamericano. Según Paranaguá:

Apegada a cierta ortodoxia, la primera experiencia de Birri, la de fotodocumentales, estaba directamente inspirada en *Un paese*, el libro de Paul Strand y Cesare Zavattini. El documental *Tire dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958) citaba explícitamente el proyecto

<sup>99</sup> AMADOR, María y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pág. 151.

zavattiano *Italia mia*, aunque la escuela de Santa Fe dedicara al mismo tiempo su primer librito al documental británico.<sup>100</sup>

Birri estudia cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y es fundador de la Escuela de Cine Documental de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe (1956), institución que “proclamó la necesidad de un nuevo tipo de cine en la forma documental: ‘realista, nacional y popular’”.<sup>101</sup> El cineasta es el primer teórico del cine político latinoamericano, y en sus escritos insiste en la necesidad de documentar el subdesarrollo.

*Tire dié* se filmó en una época de reacomodos políticos y sociales que impiden la instauración definitiva de la democracia. Luego del largo gobierno populista y nacionalista del coronel Juan Domingo Perón (1946-1955), Argentina oscila entre regímenes militares y civiles hasta la llegada de Frondizi (1958-1962), quien instaura un mandato civil. Los militares y la extrema derecha dominan de nuevo y ejecutan dos golpes de estado en 1964 y 1966, y luego los peronistas retoman el mando entre 1973 y 1976, año en que se da un nuevo golpe de estado y se implanta una sangrienta dictadura militar que dura hasta 1983.

Aunque siempre se menciona a Birri como el director de la cinta, en realidad la realización fue un trabajo colectivo en el que participaron cincuenta y nueve estudiantes de la Escuela de Santa Fe que convivieron con la gente del lugar por más de dos años. *Tire dié* fue rodada en blanco y negro, de manera rudimentaria y con muy pocos recursos utilizando una cámara de dieciséis milímetros. Presenta graves fallas de sonido y fue editada por primera vez en 1958 en una versión de cincuenta y nueve minutos de duración, sin embargo, Birri y su equipo depuraron el material, y montaron una edición definitiva en 1960 de treinta y tres minutos de duración, la cual se analiza a continuación.

El nombre de la película, *Tire dié*, proviene del grito que emiten decenas de niños miserables que piden limosna al paso de un tren pidiendo “tire diez centavos”. Dichos infantes son el hilo conductor del filme, el cual inicia con el siguiente texto: “Instituto de Cinematografía presenta su primera encuesta social filmada”. Luego, en un prólogo de tres minutos de duración, por medio de vistas aéreas se ven planos panorámicos de Santa Fe,

---

<sup>100</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, op. cit., pág. 175.

<sup>101</sup> BURTON, Julianne, op. cit., pág. 13.

hasta llegar a la barriada o villa miseria, mientras la voz de un narrador comenta algunos datos con una intención satírica y de contrapunto:

Santa Fe. Capital de la provincia del mismo nombre de la República Argentina. 31 grados de latitud sur y 60 de longitud oeste. Ubicada en la confluencia de los ríos Paraná y Salado, en el tenaz litoral argentino. Fundado por Juan de Garay en 1573 bajo el imperativo “Hay que abrir puertas a la tierra”. 200 mil habitantes hasta hoy, año 1958, con 5 mil 133 nacimientos al año pasado.

Importante centro agrícola ganadero con un puerto de tres mil 200 metros de muelle de piedra (...) Con un promedio de 115 casas nuevas por mes y mil 403 por año. Con una casa de gobierno donde se consumen anualmente cuatro millones 525 mil 570 pesos de tinta, papeles y secantes, por 35 mil 967 empleados (...) Con 37 hospitales y una asistencia pública de seis mil 515 metros de gasa por año. Con 50 teatrillos de títeres, dos molinos harineros y cuatro mil 767 focos de alumbrado.

Al llegar a las orillas de esta ciudad organizada, como en tantas otras, la estadística se hace incierta, hay muchos ¿cuántos? Demasiados ranchos en los que viven centenares de familias santafecinas.

Sobrepasada la estación del ferrocarril Mitre, al final de la calle General López, está una de estas barriadas extendida a ambos lados de las vías que unen Santa Fe con Rosario y Buenos Aires, atravesando los bajos del Salado. Aquí ha sido filmada, entre las 4 y las 5 de la tarde de primavera, verano, otoño e invierno de 1956, 57 y 58, la siguiente encuesta, mientras los pibes acuden para pedir una moneda a un tren que a paso de hombre avanza por este puente de dos kilómetros de largo.

Barriada de Santa Fe. La cámara sigue a unos niños y el entrevistador los cuestiona. Después entrevista a los padres en sus humildes casas intercalando imágenes de niños jugando en un puente. Ese método inicial se repite otras dos veces mientras se entrelazan imágenes de niños trepando un árbol y más tarde la de otros infantes subiendo una escalera para ver si ya viene el tren. Al acercarse el ferrocarril decenas de niños empiezan a correr y competir para conseguir monedas gritando *tire dié* a los pasajeros del tren. Algunos pasajeros arrojan monedas mientras otros sólo observan. Cuando el tren se va todo vuelve la calma, los niños cuentan el dinero recolectado y regresan a sus casas. La imagen final es la del rostro de un niño de unos dos años que mira fijamente a la cámara mientras se oye en la radio a Gardel cantando *Mi Buenos Aires querido*.

En *Tire dié* se ofrecen un total de diecisiete testimonios de niños y adultos de la barriada, los cuales giran sobre la subsistencia económica; los beneficios, peligros y consecuencias del *tire dié*; las penurias que pasan en el lugar, y la asistencia o inasistencia de los niños y adolescentes a la escuela. Además, se agrega la opinión del guardavías acerca del riesgo que corren los niños durante el *tire dié*, y lo que ha hecho la policía cuando acude al lugar.

Entre los actores sociales cuestionados no resalta ninguno más que otro y, además, de media docena de niños, se encuentran: una madre que trabaja como sirvienta; un padre carpintero y desempleado; un jubilado de setenta y cinco años; un matrimonio enfermo, la mujer con parálisis en brazo y pierna, y el hombre con problemas en el pulmón; una mujer madura, dueña de cerdos y recolectora de basura, que es la única que se opone al *tire dié*, y una lavandera, cuya hija adolescente ayuda a trabajar.

El documental observa, expone, y coquetea con la ficción porque se advierte una puesta en escena en la secuencia climática del paso del tren, sobre todo en las tomas al interior del ferrocarril y llama la atención el diálogo que se escucha entre dos hombres, vistos de espaldas y mirando por la ventana, para subrayar, burdamente, un comentario sobre la diferencia de clases y de cómo se ve, desde arriba, a los “otros”: “Mirad que miseria, esta gente vive así porque no quiere trabajar”. Por otro lado, pese a su corta duración, la cinta se vuelve repetitiva y cobra interés hasta la mencionada secuencia en la que el espectador ve el riesgo mortal que afrontan los niños por unas cuantas monedas.

La voz del narrador desaparece luego del inicio del film y la presencia de los entrevistadores se evita así como sus cuestionamientos ya que a cámara sólo aparecen los actores sociales y sus respuestas, pero por fallas de la grabación del sonido en directo y en demérito del registro realista, encima de las voces originales se sobrepusieron las voces femenina y masculina de dos actores profesionales, los cuales repiten las palabras de los entrevistados. Tampoco hay un necesario sonido ambiental, y la poca música que se escucha se usa de manera incidental. La fotografía es desigual y Birri y su equipo, quizá por las limitaciones técnicas filmaron muy pocos planos de los interiores de las míseras casuchas del barrio, y en sus imágenes de la miseria infantil, cuando la cámara se detiene en el rostro sucio, triste y famélico de algún niño, recuerda a momentos a los críos de ***Las Hurdes/Tierra sin pan***.

Birri relata que:

A nivel de público, la acogida a *Tire dié* fue muy entusiasta, pero la recepción crítica fue más problemática. Hubo quienes detectaron en la película un primer síntoma de cambio, una propuesta para un futuro cine nacional, pero la mayor parte de la crítica se opuso a esto criticándola como “un balbuceante ejercicio de diletantes”, “plañidero canto a las villas miseria”, “un alegato comunistoide antes que un documento social”, “insípida repetición de cuadros de miseria”, hecho a base de “menosprecio de leyes y conceptos básicos del lenguaje cinematográfico”. Esta oposición no se limitó solamente a críticos cómplices del peor cine nacional, sino que vino también de sectores muy refinados que defendían un cine

de super-culto. Por supuesto que nuestra batalla fue mucho más dura y mucho más difícil contra éstos que contra los primeros.<sup>102</sup>

Resulta evidente que el valor de *Tire dié* reside mucho más en su carácter precursor del documental social y del Nuevo Cine Latinoamericano, que en sus cualidades cinematográficas. María Luisa Ortega y Ana Martín Morán destacan su importancia histórica y la forma en que revela el subdesarrollo:

La película se presenta como la primera encuesta social del cine latinoamericano que denuncia la miseria en la que viven los habitantes de los barrios depauperados de Santa Fe. El subdesarrollo pasa a asociarse a un imaginario eminentemente urbano inseparable de la marginalidad social de las grandes urbes y la pauperización de las condiciones de vida de esas poblaciones periféricas (...) El ritual diario por el que los niños arriesgan sus vidas junto a las vías del tren pidiendo a sus acomodados viajeros que arrojen una moneda de diez centavos, ritual que se repite todos los días entre las cuatro y las cinco de la tarde remite a la realidad estructural del subdesarrollo conforme a la nueva conceptualización. El paso del tren se convierte en toda una metáfora de las promesas incumplidas del programa desarrollista: el progreso y el desarrollo se presentan como un proceso del que sólo se benefician unas determinadas clases sociales y del que el resto de la población sólo recibe sobras; un tren que pasa de largo, elevado y distante, y tras del que se corre inútilmente. Aunque el tren marche a ‘paso de hombre’, como nos dice la narración del film, el viaje al desarrollo es inalcanzable.

Los viajeros del tren contemplan una miseria que les es tan próxima (geográficamente) con una mirada lejana y distante, interiorizando la actitud del habitante del primer mundo, desde una altura que no les afecta y desde la que arrojan las migajas de un estado de bienestar. Esa mirada alineada de las clases medias y altas argentinas sobre la realidad nacional será igualmente denunciada, aunque con recursos cinematográficos y discursivos diferentes, en *La hora de los hornos* (...) el film no ofrece un discurso pedagógico en torno a sus soluciones: su construcción discursiva y visual se compromete con una mirada crítica frente al subdesarrollo y por ende, no cómplice con él.<sup>103</sup>

*Tire dié* tuvo una exhibición limitada en cineclubes, universidades y festivales. Obtuvo en 1961 el Gran Premio del Jurado del Cine Documental y Experimental del Sodre, en Montevideo. Birri volvería a tratar el tema de los marginados sociales -consiguiendo una película mucho más lograda en todos los aspectos-, al incursionar en el terreno de la ficción con la comedia *Los inundados*, que seguía los preceptos del neorrealismo italiano y utiliza como claro referente a *Milagro en Milán*.

---

<sup>102</sup> BURTON, Julianne, op. cit., pág. 33.

<sup>103</sup> ORTEGA, María Luisa, y MARTÍN MORÁN, Ana, “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, *secuencias. Revista de Historia del Cine*, Núm. 18, segundo semestre de 2003, Madrid, Ocho y medio/Universidad Autónoma de Madrid, págs. 43-44.

Una barriada de Buenos Aires muy parecida a la de *Tire dié* aparece representada cuatro años después en *Crónica de un niño solo*, *opera prima* de Leonardo Favio (1938), también actor, cantante y guionista. El filme se rodó con bajo presupuesto, en blanco y negro, y con actores amateurs y profesionales que usan la jerga popular. Algunos especialistas colocan a la cinta dentro del Nuevo Cine Argentino, tendencia que surge a finales de los años cincuenta y se consolida en los sesenta luego de que el Instituto Nacional de Cinematografía (1957) promueve la producción y otorga créditos a nuevos realizadores. Favio dedica la película a su maestro Leopoldo Torre Nilsson (*La casa del ángel*, 1957), el padre de este nuevo cine, más moderno y personal, que se aleja de los esquemas comerciales de la industria del cine argentino y mira hacia las cinematografías europeas al mismo tiempo que valora la literatura de Borges y Cortázar. A diferencia de David Kohon (*Tres veces Ana*, 1961) o de Manuel Antín (*La cifra impar*, 1962), que retratan ciertos problemas existenciales de la clase media bonaerense, Favio, al igual que otro cineasta emergente, el chileno Lautaro Murúa (*Alias Gardelito*, 1960), se interesa por los seres marginales y por un cine popular que lleva implícita una crítica social.

Admirador de Robert Bresson, el cineasta confiesa que lo impresionó tanto *Un condenado a muerte se escapa* (*Un condamné a mort s'est échappé*, Francia, 1956), que transformó *Crónica de un niño solo* en un largometraje, ya que inicialmente iba a ser un corto centrado en la fuga de un menor de un reformatorio.<sup>104</sup> En el guión del film Favio también usa como referente a *Pickpocket* (*Pickpocket*, Francia, 1959), otra obra del mismo director francés, e incluye elementos autobiográficos tanto de él como de su hermano, el escritor y director Zuhair Jorge Jury, coguionista de la cinta. Favio vivió en la pobreza durante su infancia y adolescencia. Abandonado por su padre, ingresó en reformatorios y fue encarcelado por robo. La cinta comienza, precisamente, en un correccional para menores:

Buenos Aires. Celedón Rosas, alias *Polín*, es un niño de once años recluso en un estricto reformatorio bonaerense en donde sus compañeros lo obligan a pelear con otro chico. Fiori, celador prepotente, les propina una cachetada y los castiga mandándolos a

---

<sup>104</sup> BOBILLO, Gabriel y MARTÍN PEÑA, Fernando, entrevista a Leonardo Favio, en: Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2003, págs. 93.

trapear las escaleras. *Polín* planea escapar del lugar y finge un resfrío para que lo lleven a la enfermería, en la cual hay poca vigilancia, pero lo descubren y vuelve a ser castigado por Fiori, quien lo pone a correr descalzo y sin parar por varias horas. Exhausto, *Polín*, descansa. Fiori lo regaña y abofetea de nuevo. *Polín* le regresa la bofetada y es enviado a un juez que lo condena a estar aislado en una celda del sótano del internado. *Polín* logra salir del calabozo y escapar hacia la calle por una pequeña ventana. En la noche vaga por la ciudad y sube a un camión en donde roba la cartera a un anciano dormido. Luego visita a su madre en una mísera barriada y le explica que se fue de la casa porque lo castigó. Se entera por un amigo que un vecino albañil murió después de que se emborrachó y cayó de un edificio de ocho pisos. Por la mañana va con su amigo a nadar al río. En el lugar tres adolescentes los molestan y luego violan a su camarada mientras *Polín* se encuentra en la otra orilla del río y oye los gritos de su amigo, pero no interviene por temor. La policía informa a la viuda del vecino que su marido murió de forma accidental y se llevan el cuerpo. Fabián, joven padrote dueño de un caballo blanco y de una carroza, juega con *Polín* y le quita parte del dinero robado. *Polín* queda prendado de la belleza del caballo. En la noche busca a Fabián y descubre que prostituye a una mujer en una casucha. *Polín* fisgonea un rato, después revisa cuánto dinero trae para intentar ser un cliente más, pero desecha la idea. Roba el caballo blanco y a las pocas cuerdas es detenido por un policía que ignora sus ruegos para que lo deje libre.

*Crónica de un niño solo* es una austera, antimelodramática y cruel mirada a la infancia marginal que guarda cierto parentesco con la visión poco edificante de Buñuel en *Los olvidados*. La cinta, muy poco dialogada, se divide claramente en dos partes, tanto en el terreno narrativo como en el estético. La primera parte, en deuda con el ascetismo bressoniano, relata las vivencias de *Polín* en el reformatorio y abarca treinta y siete minutos de los setenta que dura el filme. Favio realiza una estilizada puesta en cámara en donde predominan las composiciones geométricas y una puesta en escena que realza los espacios cerrados para enfatizar la situación de soledad y encierro que vive el protagonista. La fotografía en blanco y negro juega con los claroscuros y los pocos movimientos de cámara son pausados y lentos. Por otra parte, a diferencia de *El limpiabotas*, con la que guarda varios puntos de contacto, todo el peso dramático del film recae en el solitario y rebelde personaje principal, que casi todo el tiempo está en pantalla y es interpretado de forma

convinciente y conmovedora por Diego Puente. Los otros personajes infantiles que interaccionan con él, además de no tener importancia dentro de la trama, no despiertan ningún interés adicional. Aquí el motivo de una pelea en las regaderas no tiene nada que ver con el desarrollo de la historia, surge como algo natural motivado por la antipatía entre dos chicos. Del mismo modo, la fuga se despoja de cualquier asomo de suspenso cinematográfico y se describe como un hecho circunstancial.

La segunda parte toma un rumbo neorrealista y es todavía más contemplativa en su descripción de la vida cotidiana de *Polín*. Abundan los tiempos muertos y los espacios abiertos que Favio filma por medio de planos-secuencia y de un uso constante de la profundidad de campo. Desde que sale del reformatorio la cámara sigue a *Polín*, vemos lo que le rodea y lo que él mira. Del mismo modo que en la primera sección, el cineasta ambienta sonoramente algunas escenas con música clásica, pero evita su utilización para reafirmar los momentos dramáticos, y por el contrario, en este bloque, durante la larga secuencia del río que incluye una violación, Favio se aprovecha de los ricos sonidos ambientales y sugiere lo que sucede, en lugar de mostrarlo.

El duro retrato que ofrece *Crónica de un niño solo* es tan pesimista como el de *El limpiabotas* o el de *Los olvidados*, pero en este caso no hay una granja-escuela humanitaria como en la segunda, aunque *Polín* está más cerca del Pedro de *Los olvidados* que del par de amigos malogrados de *El limpiabotas*. *Polín* también es maltratado por su madre y pierde su inocencia al entrar en contacto con un mundo adulto y una sociedad inequitativa en la que tiene que valerse de engaños y de pequeños actos criminales para poder sobrevivir, tanto en las calles como en la correccional.

Bobillo y Martín Peña llaman la atención sobre la vigencia del film y consideran a *El secuestrador* (1958), de Torre Nilsson, película en la que debutó Favio como actor, un posible referente fílmico:

**Crónica de un niño solo** todavía sorprende por su sensibilidad formal, por sus tiempos, por esa manera cristalina de obtener suspenso en un plano secuencia. Pero detrás de todo eso, dictándolo, hay otra cosa: una manera de contemplar a sus personajes, una mirada que no juzga, ni se compadece, ni se divierte con ellos como si fueran monos, una mirada que era desconocida para el cine argentino de 1965. Un antecedente parcial pudo ser **El secuestrador** de Torre Nilsson, a quien Favio le dedica el film. Pero, si bien sus niños protagonistas comparten con el Polín de *Crónica*... la prematura capacidad para valerse por sí mismos y el hábito de convivir con la adversidad. **El secuestrador** es casi un film de horror donde la marginalidad es un infierno expresionista con su propia galería de monstruos: violadores, alcohólicos, filicidas dementes y hasta un cerdo devorador de bebés.



En cambio, para Polín, todo es naturalmente así y el infierno, en todo caso, es volver al hogar de menores, volver al encierro. Nada más.<sup>105</sup>

Por su parte Oubiña y Aguilar hablan de las divergencias y convergencias que ligán a Favio con el neorrealismo, Bresson y Buñuel:

(...) este enfoque de las acciones no se limita –como en el neorrealismo– al registro verista, a esa cuidada ‘desprolijidad’ documental característica de los films italianos de posguerra. Gente vulgar, vida cotidiana y escenarios naturales son sus elementos de composición. Favio, por el contrario, presta mayor atención a la puesta en escena, la cual raramente asume el aspecto coral y callejero que adquiere en el movimiento italiano. El abandono del verismo –y la objetividad que esto implica– no lo lleva a adoptar un punto de vista puramente subjetivo.

Donde Leonardo Favio más se aleja del neorrealismo es en el aspecto moral, así como se apartaba de la intención filosófica-literaria de Bresson. Porque si tanto en un caso como en otro es posible percibir una reacción contra la convención realista, en Favio es notoria la ausencia de un cine de tesis. El neorrealismo no podía evitar erigirse en un cine de buena conciencia.

Ninguna moralina anima a Favio. Y es en el modo de encarar la denuncia que su cine dialoga con el de Buñuel (...) Se trata de eludir la convención de la denuncia complaciente en dos aspectos: la idealización de los pobres, lo que los convierte en víctimas pasivas del sistema, y la exigencia de la aplicación de la ley como solución natural al problema, sin considerar los factores de poder que giran a su alrededor.<sup>106</sup>

La cinta tuvo problemas con la censura y llamó más la atención de la crítica que del público. Fue reconocida con el galardón Cóndor de Plata por la Asociación de Críticos Argentinos (1966) y con el premio Fipresci en el Festival de Mar del Plata (1965). El cine argentino retomará un tema similar en *Las tumbas* (Javier Torre, 1991), centrada en las crueles vivencias de un adolescente marginal que pasa por varios reformatorios, y en *El Polaquito*, cinta que se analizará en el capítulo cuatro.

El filme se exhibió comercialmente en México en 1965 durante una reseña de cine internacional<sup>107</sup> y no ha sido distribuido en formato de video.

Diez años después de *Crónica de un niño solo*, el actor, guionista y director Lautaro Murúa (1926-1995), realizó *La Raulito* (1974), otro relato de un marginal basado en el trágico caso real de María Ester Duffou, alias *La pelada* o *La Raulito*, una adolescente

<sup>105</sup> BOBILLO, Gabriel y MARTÍN PEÑA, Fernando, op. cit., pág. 99.

<sup>106</sup> OUBIÑA, David y AGUILAR, Gonzalo Moisés, *De cómo Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993, págs. 35-37.

<sup>107</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1986, pág. 263.

que se disfraza de hombre para sobrevivir en las calles y que al madurar se niega a crecer psicológicamente, estancándose en la edad de catorce años. Murúa, discípulo de Leopoldo Torre Ríos y de su hijo, Leopoldo Torre Nilsson, desarrolla una labor mucho más convencional que la de Favio y recurre no al testimonio directo sino a un guión melodramático de José María Paoloantonio que adapta la obra *Nadie*, de la serie televisiva *Cosa juzgada*, escrito por Juan C. Gené y la periodista Martha Mercader. Desde su primer largometraje, *Shunko* (1960), basada en un guión del paraguayo Augusto Roa Bastos, Murúa había manifestado cierta predilección por el verismo y por una visión humanista de la niñez desamparada. El filme usa actores y escenarios naturales y trata sobre las experiencias de un joven profesor ciudadano que es enviado a trabajar en la escuela primaria de una pequeña comunidad rural sumida en la pobreza y la ignorancia. Al hablar del cine que debía hacerse en la América Latina de los setenta Murúa opina que:

(...) el realismo al cual tendríamos que tender, el ideal, debería basarse en la realidad documental; tomar la realidad y recrearla, dándole contenido social. No pienso que el realismo deba ser necesariamente triste, pobre o agobiante. Podemos mirar con sentido crítico nuestra realidad y extraer al mismo tiempo conclusiones alentadoras; mostrar la parte alegre y positiva de nuestra realidad no implica el abandono del realismo.<sup>108</sup>

La película está filmada en color y con actores profesionales, utiliza algunos escenarios naturales de Buenos Aires, rescata el habla callejera y establece en algunos momentos un tono documental:

Buenos Aires. *La Raulito*, joven marginal que se viste de hombre para sobrevivir en las calles, queda huérfana de madre desde pequeña. Su padre, un borracho, la golpea con frecuencia y luego la recluye en un orfanato del que se fuga seis años después. En la calle, lustra zapatos y comete robos menores. Es detenida en ocho ocasiones y enviada a la cárcel y a hospitales psiquiátricos de los que escapa. De nuevo en una prisión de mujeres se opone a ser revisada por las celadoras y se corta una muñeca para ser ingresada en la enfermería, de donde huye saltando por una ventana. Después hace amistad con *Medio pollo*, un niño de la calle de ocho años que la lleva a pedir propinas ayudando a la gente que toma taxis. La policía la atrapa por vagancia y la manda a un manicomio, en donde el doctor Arias la protege. *La Raulito* es enviada a declarar con un juez y se fuga. Busca trabajo sin

<sup>108</sup> GARCÍA, Viviana, entrevista a Lautaro Murúa, en: Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2003, pág. 203.

conseguirlo con dos maduras amigas desnudistas y después se acerca a Juan, dependiente de un puesto de revista que acepta sea su ayudante cuando descubre que es mujer. Juan la hospeda en su departamento y conviven juntos un tiempo hasta que discuten y él intenta besarla. *La Raulito* sobrevive en la calle. En Nochebuena va a la casa del doctor Arias, quien la recibe con gusto, pero no así el resto de la familia. *La Raulito* se marcha. *Medio pollo* la encuentra y la invita a ir a la playa. Viajan a escondidas en un tren y al llegar al lugar *La Raulito* rompe el cristal de una tienda para sustraer ropa y un balón de fútbol. Juegan a la orilla del mar hasta que oyen las sirenas de una patrulla de policía. Corren. *Medio pollo* cae agotado. *La Raulito* espera asustada.

El personaje de *Polín* de ***Crónica de un niño solo***, y el de *La Raulito*, tienen en común su rebeldía, su ansia de libertad y su soledad, aunque *La Raulito* es golpeada por un padre borracho y es huérfana de madre. Al igual que *Polín*, *La Raulito* pasa gran parte del film encerrada, ya sea en cárceles o en un hospital psiquiátrico, de los que se fuga, y todo el film gira alrededor de la protagonista interpretada con maestría por Marilina Ross. Pero en contraste con el film de Favio, Murúa no usa una narración lineal y evita la continuidad convencional o cronológica mostrando fragmentos de la vida del personaje sin recurrir a *flashbacks* ni aclarar el paso del tiempo transcurrido, lo que produce un efecto de atemporalidad. Por otra parte, al contrario de los ritmos pausados y la mirada contemplativa con los que Favio sigue a *Polín*, en *La Raulito* hay un movimiento constante para reflejar la agitada vida de la protagonista inmersa en huidas frecuentes, persecuciones policíacas y pequeños asaltos callejeros.

Además, la película de Murúa está sumamente dialogada, y si el personaje de *Polín* es parco y hasta cierto punto misterioso, el de *La Raulito* es extrovertido y hablador. La chica desea ser escuchada y comprendida, y su travestismo, consecuencia de su condición de género, no sólo lo utiliza para poder subsistir en mundo dominado por el hombre, sino para conservar su inocencia sexual. Pero la película nunca profundiza en las cuestiones de género y se centra en el desarraigo, la soledad y los problemas psicológicos de la protagonista.

Como Favio, Murúa también critica a la policía, a los jueces y a los reformatorios, no obstante su visión es mucho menos pesimista, y en su travesía *La Raulito* es apoyada por personajes adultos positivos que funcionan como figuras paternas (el psiquiatra y el

encargado del puesto de revistas) o maternas (las dos amigas desnudistas). Asimismo, la joven establece una relación de amistad con *Medio pollo*, quien le ayuda a superar una de sus recurrentes depresiones y a la vez le despierta su instinto maternal. Para Manuel Alcalá:

*La Raulito* no puede evidentemente inscribirse en el cine comercial y barato que sigue predominando en casi toda la producción del continente latinoamericano. Tampoco en la órbita del llamado *tercer cine para el tercer mundo*, hasta ahora minoritario, cuyos recursos ópticos y dramáticos se funcionalizan a veces con exclusividad hacia la protesta política o la revolución socioeconómica. Más bien habría que ubicarlo a medio camino entre el cine de autor y el neorrealista de nuevo cuño con pretensiones de crítica social, pero muy asequible al gran público gracias a su sentido común, a su destreza narrativa y sobre todo, a la excepcional interpretación de la protagonista, Marilina Ross.<sup>109</sup>

Por otro lado, Viviana García ubica a la cinta dentro de la historia argentina para desentrañar sus posibles implicaciones de denuncia política:

Se hace necesario referirse al contexto histórico para evaluar el posible significado del film en toda su dimensión; en 1974 ya se gestaba en el país una represión que, años más tarde, alcanzaría límites horribles. **La Raulito**, sin ser un film de explícita intención política, alude en forma permanente al aparato represivo desde lo institucional: la policía, la justicia, el manicomio, el asilo, representan a las estructuras orgánicas que persiguen a quienes se diferencian del resto. Esa sensación de que los medios de represión son omnipresentes, de que toda posibilidad de fuga ha sido anulada, se ratifica de manera contundente sobre el final, cuando Raulito está a punto de ser capturada en la playa y sólo escucha la sirena, en lugar de verse coches o policías.<sup>110</sup>

**La Raulito** fue un éxito de taquilla y recibió buenas críticas. Obtuvo los premios al mejor director y a la mejor actriz en el Festival de Panamá, en 1975, y el de mejor interpretación femenina en el Festival de Cartagena, en 1979. Con producción española, Murúa hizo una continuación de la película, **La Raulito en libertad** (1976), ubicando el personaje en Madrid en un contexto totalmente diferente. Otra película con temática similar, **Juliana** (Fernando Espinoza y Alejandro Legazpi, Perú, 1988), retoma la idea de una adolescente que se hace pasar por varón para sobrevivir en la calle, en un universo predominantemente masculino, enfatizando que la situación de las niñas de la calle puede ser mucho más difícil que la de los varones.

---

<sup>109</sup> ALCALÁ, Manuel, "La Raulito", en: *Cine para leer 1976. Historia Crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 234.

<sup>110</sup> GARCÍA, Viviana, op. cit., pág. 206.

En México *La Raulito* fue exhibida en una muestra de cine internacional en 1977, su estreno comercial ocurrió hasta 1979<sup>111</sup> y no ha sido distribuida en formato de video.

### 3.4 Cine español: *Los golfos* (1959) y *Deprisa, deprisa* (1980)

El cine español de los años cincuenta está marcado por la dictadura del general Francisco Franco (1938-1975), que llega al poder después de una sangrienta guerra civil (1936-1939) e impone un gobierno autoritario que sumerge al país en el atraso económico y, por otra parte, afecta profundamente la evolución de la cultura y las artes. La industria fílmica padece los rigores de la censura y favorece la producción de géneros comerciales como el melodrama, la comedia, el musical folclórico y un cine infantil que se apropiaba de algunos referentes neorrealistas. Según José Enrique Monterde:

El gran ciclo comercial de los años 50 y primeros 60 fue el llamado <<cine con niño>>, en función del protagonismo asumido por más o menos repelentes niñitos, progresivamente dados al canto. Su origen se remontaría a ciertas derivaciones neorrealistas, atribuibles a modelos como *Sciucchià*, *Ladri di biciclette*, *Proibito rubare*, etc. Y perceptibles en películas como *Día tras día* (1951) o *Segundo López, aventurero urbano* (1952); de su cruce con otros ciclos como el religioso y el musical folclórico, saldrían títulos de tanta resonancia como *Marcelino, pan y vino* (1954) de Vadja o *El pequeño ruiseñor* (1956) de Antonio del Amo, respectivamente.<sup>112</sup>

A contracorriente de ese cine comercial, en 1959, luego de realizar dos documentales, el fotógrafo y cineasta Carlos Saura (1932), dirigió *Los golfos*, su primer largometraje. Una cinta sobre jóvenes delincuentes, rodada en blanco y negro, con actores y locaciones naturales, mucha improvisación y abundante cámara en mano. De acuerdo con Saura: “(...) lo que se pretendía era una reproducción lo más fiel posible de la realidad; yo llegué incluso a ver a 500 chicos para elegir unos actores naturales, estuve en contacto con ellos, les hice pruebas, fue un esfuerzo enorme el que realizamos”.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1988, pág. 341.

<sup>112</sup> GUBERN Román, MONTERDE, José Enrique y otros, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 280.

<sup>113</sup> CASTRO, Arturo, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pág. 387.

En colaboración con Mario Camus y Daniel Sueiro, Saura escribió un guión lineal, episódico y descriptivo -rechazado varias veces por la censura franquista-, que respeta la lengua popular y está inspirado en hechos reales:

Tras ‘Tarde de domingo’, la película de fin de curso en la Escuela que me sirvió para medir mis fuerzas con una cámara, nos reunimos un día en los ambientes populares de Madrid, Mario Camus, Daniel Sueiro y yo, y decidimos hacer ‘Los Golfos’; escribimos un guión basado en unos artículos que Sueiro había publicado en una revista gráfica sobre la vida del mercado de Legazpi. Es mi película más documentada desde el punto de vista humano, en el sentido de que el guión se construyó sobre datos concretos que aportó Sueiro, y los personajes responden –o al menos yo pensaba que respondían- a lo que estaba viendo. Luego te das cuenta de que no, de que es una película casi romántica. Pero había un intento de reflejar y de reconstruir la realidad española. Pienso que además es un caso insólito en el cine español.<sup>114</sup>

Antes de iniciar el film un letrero recalca: “Esta película se ha realizado completamente en escenarios naturales”.

Madrid. Juan, joven aspirante a torero, y sus amigos Julián, Ramón, *Chato*, Paco y Manolo, viven en un barrio pobre de Madrid y se reúnen en un mercado para cometer pequeños robos. Motivados por las aspiraciones de Juan, inician una cadena de hurtos más ambiciosos, en los que a veces interviene su amiga Visi, una muchacha prostituta. Juan hace contacto con un empresario taurino que le pide dos mil pesetas para organizar una novillada. Asaltan a un taxista y al cliente de un cabaret, pero el botín resulta decepcionante. El grupo, acompañado de sus novias, va a divertirse a las orillas de un río. Convencidos de que es mejor contratar los servicios de un empresario más profesional, asaltan un estacionamiento y consiguen el dinero para la novillada y para rentar un traje de luces. Juan se pone el alias de “El Marteño”. Paco es reconocido por el taxista que atracó. Perseguido, se esconde en las alcantarillas y al tercer día amanece muerto en el río. El debut taurino de Juan resulta desastroso. Mientras realiza su desafortunada faena dos policías llegan a detenerlo, aunque permiten que termine de torear.

Por sus métodos de filmación, la descripción cotidiana del ambiente y por tratar el tema de una juventud marginal sin perspectivas, *Los golfos* se vincula con el neorrealismo. Para Alcalá es un “documento neorrealista de la marginación juvenil en una sociedad maltrecha por el gigantismo urbano, el anonimato, la emigración y otras formas de

---

<sup>114</sup> Ibíd., pág. 386.

desorden social”.<sup>115</sup> Sin embargo, la mirada distanciada y dura sobre esa juventud, despojada de clichés melodramáticos y de un punto de vista moralista, la acercan más a la postura ética que asumen *Los olvidados* y *Crónica de un niño solo*. Monterde también aprecia la influencia neorrealista y, al igual que Rob Stone,<sup>116</sup> apunta dos probables referentes literarios españoles:

*Los golfos* nace del encuentro entre la tradición realista dominante en la cultura disidente de la España de los años cincuenta, que en el ámbito cinematográfico arranca de la influencia neorrealista y se desarrolla con las formas autóctonas y regeneracionistas representadas sobre todo por Bardem y Berlanga, y la voluntad de su superación, sea por la vía del realismo crítico o por la aproximación a los planteamientos innovadores que internacionalmente iban a ser conocidos como ‘nuevos cines’ y que en esos momentos dinamizaban otras cinematografías europeas (...)

No obstante, no puede sorprender que a primera vista se recibiera como una consecuencia más de la tradición neorrealista, aunque sólo fuese por su argumento centrado en la juventud desarraigada, por su ambiente suburbial, por sus escenarios naturales madrileños ofrecidos sin ningún maquillaje sublimador (...) por la sujeción a unas técnicas de filiación cercanas a las del reportaje, por su acercamiento al tema del ascenso social –aquí por la vía taurina- o por el empleo casi exclusivo de intérpretes no profesionales. Sin embargo, la radicalidad de su voluntad objetivista, ese desarrollo fríamente desapasionado del relato, o la construcción narrativa algo desarticulada y episódica, unida a los efectos del uso del *transfocator* y lo abrupto del montaje, ofrecen una pista de la distancia tomada respecto a las formas mucho más empáticas, retóricas y melodramáticas inherentes al neorrealismo clásico, si bien no se le puede negar a Saura un empeño social y ético tan intenso como en las mejores obras neorrealistas.

Ese empeño de Saura, cargado de verismo en su retrato del Madrid anterior al desarrollo económico, se aproxima en el trasfondo ideológico y en las formas narrativas al que asumiera Rafael Sánchez Ferlosio con su *El Jarama* (1955), texto explícitamente homenajeado en la secuencia de la excursión a las orillas del río Manzanares (...) Aunque tampoco faltan en *Los golfos* las reminiscencias al universo barojano de *La busca*...<sup>117</sup>

El corrosivo relato de Saura se pone del lado de los jóvenes protagonistas y no los juzga. Tampoco es moralista o paternalista, y revela a una juventud un tanto indolente, con un futuro incierto, poco educada, sin capacidad de autocritica y cuya convivencia es agresiva. Todo ello producto del abandono social y la represión, pero sus personajes no son tan

<sup>115</sup> ALCALÁ, Manuel, “¡Deprisa, deprisa!”, en: *Cine para leer 1981. Historia Crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensajero, 1982, pág. 132.

<sup>116</sup> En su libro *Spanish Cinema* (Harlow, Longman/Pearson Education, 2002. pág. 64), Stone aprecia un vínculo del film con la tradición literaria realista relacionada con la pobreza, y menciona a *La busca* y a *Misericordia*, de Pérez Galdós. Asimismo lo vincula con la *nouvelle vague* francesa.

<sup>117</sup> MONTERDE, José Enrique, “Los golfos 1959 [1961]”, en: Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pág. 481.

amorales, desalmados y ambiciosos como los de *Soy un delincuente*, que delinquen para subsistir y a la vez para drogarse, beber y darse ciertos lujos. Además, sus vínculos de amistad son endebles y sus aspiraciones no van más allá de cometer robos mayores para obtener más dinero. Por el contrario, a los golfos los une una relación de amistad más profunda en la que están presentes la solidaridad y la esperanza de que uno de ellos logre salir del atolladero y ascender en la escala social.

Aunque la denuncia social no es explícita, en *Los golfos* se expone una problemática social apremiante y se aprecia la imagen de un Madrid suburbial un tanto distópico en el que a la vez se captura algunos ambientes y costumbres populares de la época, que aunados a las interpretaciones de los actores naturales contribuyen a dar al film una sensación de espontaneidad y verismo. Veinte años después, en *Deprisa, deprisa*, ya sin los lastres de la censura, Saura retoma el tema y posa una mirada aún más pesimista sobre la juventud marginal madrileña.

Cabe señalar que en el mismo año en el que se rodó *Los golfos*, Marco Ferreri dirigió *Los chicos*, un melodrama de tintes neorrealistas también filmado en las calles de Madrid con un tono menos duro y una narrativa más convencional, y protagonizado por cuatro actores no profesionales que personifican a un grupo de amigos adolescentes de un estrato social un poco mejor acomodado, que si bien no delinquen para subsistir, tienen problemas económicos semejantes y un futuro igual de incierto. Para Carlos F. Heredero la película se ubica:

(...) en uno de los territorios favoritos del neorrealismo: la problemática adolescente-juvenil en el marco conflictivo de un entorno social atravesado por el desgarro, la desigualdad de oportunidades y la carencia de horizontes. Una radiografía que, en este caso, incorpora el diagnóstico sobre el aburrimiento existencial y que, además, se expresa filtrada por la aspereza del prisma ferreriano...<sup>118</sup>

Antes de ser exhibida comercialmente, *Los golfos* participó sin repercusión en el Festival de Cannes de 1960. Poco después las autoridades le hicieron algunos cortes y se estrenó con tres años de retraso en un solo cine de Madrid, en donde permaneció sólo una semana en cartelera. La crítica oficialista de la época la trató mal y la película fue revalorada en su

---

<sup>118</sup> HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, 1993, pág. 368.



justa medida con el paso del tiempo. En México no se exhibió comercialmente<sup>119</sup> ni ha tenido distribución en video.

Cuando Saura realiza *Deprisa, Deprisa*, ya es una de las figuras principales e internacionales del cine español, y ha desarrollado una fructífera y polémica carrera con títulos tan importantes como *La caza* (1965), cinta emblemática del Nuevo Cine Español, y *La prima Angélica* (1973), una metafórica mirada sobre los efectos del franquismo en la sociedad española. La muerte de Franco en 1975 trae consigo un cambio radical en la sociedad española. Las variadas corrientes artísticas e ideológicas comenzaron a expresarse libremente y sin censura, y la democracia se instaló de manera progresiva y firme. Por otra parte, la economía adquirió renovado impulso en diversas áreas como la turística y la automotriz, y en el cine español ocurrió un destape en cuanto a los temas sexuales y políticos. Al mismo tiempo, la industria cinematográfica entra en crisis por la competencia de las películas extranjeras e inicia una estrecha colaboración con la empresa pública Televisión Española para promover la producción.

En el proceso de filmación de *Deprisa, deprisa*, Saura depuró los métodos que utilizó en *Los golfos*, de nuevo usó actores y escenarios naturales, y partió de hechos reales, pero en este caso de un proyecto documental inconcluso:

Saura estaba muy interesado en un problema que se palpaba en el ambiente, llenaba páginas en los periódicos y había conocido su correlato cinematográfico en el género ‘de navajeros’ que por entonces empezaban a proliferar, desde la serie iniciada por José Antonio de la Loma en 1977 con *Perros callejeros* a la que lleva ese título de Eloy de la Iglesia (*Navajeros*, 1980) (...) La necesidad de lo que estaba pasando condujo a Saura a interesarse por la gran cantidad de material que su ayudante de dirección, Francis Querejeta (‘Fanfis’), el hermano de Elías, había rodado con destino a un documental sobre los suburbios madrileños.<sup>120</sup>

*Deprisa, deprisa* fue financiada por el productor independiente Elías Querejeta en coproducción con una empresa francesa y Saura, autor del guión, tuvo la libertad creativa para crear una historia sencilla, lineal, fragmentada y con bastantes tiempos muertos, que sufrió cambios de acuerdo a la interacción grupal con los jóvenes participantes hasta convertirse en una ficción verista:

<sup>119</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1986.

<sup>120</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “Deprisa, deprisa”, en: *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorro de la Inmaculada de Aragón, 1988, págs. 145-46.

Antes del rodaje acumulé mucho material, recortes de revistas y gran número de datos acerca de la delincuencia juvenil. Luego escribí un guión teórico que fui modificando a medida que avanzaba mis contactos con los actores. Elegí un grupo de chicos, todos de Villaverde, que se conocían y tenían un lenguaje común. Luego hablé mucho con ellos, ensayamos, hicimos videos y finalmente pudimos rodar con sonido directo.

La suya es una forma rápida de vivir, no les preocupa ni el pasado ni el futuro. La música de la película es la que a ellos les gusta, la que escuchan normalmente. Por supuesto he elegido canciones que también me gustan a mí, en eso la película no tiene nada de *cinema verité*. Creo que la película es una ficción que responde muy bien a la realidad y cuenta una historia que no se aleja demasiado de otras reales.<sup>121</sup>

Madrid. Pablo y su primo *Meca*, delincuentes juveniles, son descubiertos por el dueño del auto que roban afuera de unos apartamentos, quien intenta detenerlos con ayuda de los vecinos, pero Pablo los amenaza con una pistola y huyen. Más tarde van a un bar en donde trabaja la joven virgen Ángela, a quien Pablo invita a salir. Los jóvenes se hacen amantes y empiezan a vivir juntos. Pablo enseña a disparar a Ángela y, disfrazada de hombre, la hace participar en el asalto de una fábrica, pese a la oposición de *Sebas*, un amigo de diecinueve añosos que completa la banda. *Meca*, que es un pirómano, quema el automóvil usado en el atraco. Ángela y Pablo hacen planes para invertir el dinero y luego salen a divertirse al lado de *Meca*, *Sebas* y su chica. Montan a caballo y los hombres fuman marihuana. Otro día, Pablo, acompañado de Ángela, visita a su abuela en su pueblo natal y le regala una televisión. Ejecutan un nuevo robo, en esta ocasión a un camión de valores en una carretera vacía. Cuando huyen en carro con el botín uno de los guardias les dispara. Enojada, Ángela pide a Pablo que regresen y le da un balazo en la espalda al agente. *Meca* incendia el automóvil. Felices, el grupo se reparte el botín, baila y se droga, en el nuevo departamento de Ángela y Pablo. Luego Pablo lleva a Ángela a que conozca el mar. Poco después roban un banco, pero las cosas se complican. *Sebas* mata a un vigilante y es asesinado por la policía cuando intenta escapar. *Meca* también muere al enfrentar a la autoridad en el momento de quemar el auto que usaron para el golpe, y Pablo, aunque logra huir con Ángela y refugiarse en su apartamento, es herido de gravedad. Ángela llama a un doctor para curar a Pablo, pero éste la engaña y la roba. Pablo muere y Ángela se va con el dinero.

En sentido opuesto al subgénero de los “navajeros”, enfocado al espectáculo violento y estridente, en *Deprisa, deprisa* Saura incursiona toca otra vez el tema de la

---

<sup>121</sup> Declaraciones de Saura a Silvia Llopis, en: “La ira adolescente”, revista *Cambio 16*, sección Cine, No. 481, Madrid, 16/02/1981, pág. 80.

delincuencia juvenil por medio del sobrio relato que describe la vida cotidiana de una pandilla de jóvenes, la cual guarda algunas similitudes con los chicos de *Los golfos*. Aquí también hay un aprecio por la amistad y la lealtad, pero la conducta de los muchachos es mucho más anárquica, violenta y apática, y sus metas, como las de los criminales de *Soy un delincuente* y la pandilla de *Pixote*, tienen que ver con la subsistencia económica y con la inserción en la sociedad del consumo mediante la obtención de bienes materiales.

El cineasta de nuevo mira desde la perspectiva de los jóvenes, sin moralinas, ni paternalismo, y muestra a los adultos, y a una policía anónima y desalmada, como el enemigo a vencer. En ese sentido la película también está emparentada con las cintas, venezolana y brasileña, y se aleja de *Los golfos*, que en su final, por cuestiones de censura, presenta a unos policías comprensivos que permiten terminar la faena del frustrado novillero. El entorno hostil se acentúa con un retrato pesimista de Madrid, que se exhibe fría y deshumanizada. No en balde si en *Los golfos* hay una escena de un paseo por un idílico y festivo Río Manzanares, en *Deprisa, deprisa*, los chicos pasean a caballo por las afueras de la ciudad en un paisaje desolado de construcciones abandonadas y riachuelos sucios y contaminados con desechos industriales.

Aunque distanciada, la visión de Saura ahora es más romántica y presenta a unos jóvenes drogadictos capaces de robar, destruir y matar, que aún conservan una inocencia primigenia que los mueve a actuar de manera impulsiva y nihilista. Viven sólo el presente, sin medir la consecuencia de sus actos, y motivados por un afán de tomar por la fuerza lo que la sociedad les ha negado. Por otra parte, si en *Los golfos* y *Soy un delincuente* la importancia de los personajes femeninos es secundaria, y puede dilucidarse un punto de vista machista sobre todo en el film venezolano, en *Deprisa, deprisa*, Ángela se convierte en el pivote de la acción, no bebe ni se droga y es la única sobreviviente de la malograda banda.

Para recrear con mayor fidelidad a los jóvenes que retrata, Saura recurre a la música popular e incluye once canciones juveniles de moda que sirven de fondo musical, las cuales en algunas escenas subrayan los estados de ánimo de los protagonistas. El uso repetitivo de ciertas melodías parece excesivo, pero sin duda conectó con el público juvenil de la época.

Según Stone: “El éxito del filme se debió en parte a las altas ventas del *soundtrack* del grupo de rock flamenco Los Chunguitos”.<sup>122</sup>

Tanto Alcalá como Marvin D’Lugo relacionan al filme con *Los golfos* y destacan su aproximación realista. Alcalá además nota una evolución en la postura ideológica:

A primera vista podría pensarse que Saura no ha realizado sino otro documental más sobre la delincuencia juvenil o una denuncia de esa plaga, producto de los desórdenes sociales enmascarados, del paro juvenil omnipresente o de las injusticias de una sociedad enferma. La línea escogida, sin embargo, evita cualquier análisis explícito de tales raíces o la denuncia inequívoca de las actividades marginales. Saura se limita a describir con estudiada frialdad a personajes de carne y hueso, tomados literalmente de la realidad en que han surgido y en que se desenvuelven. Esta opción, que podía apellidarse de “realismo total”, no pretende otra cosa que englobar al espectador y mostrarle sin gesticulaciones su tácita complicidad en los acontecimientos, tantas veces inútilmente denunciados (...) En este sentido, *¡Deprisa, deprisa!* presenta, junto a numerosas analogías con *Los golfos*, un inequívoco avance de análisis ideológico. Se mantiene un sentimiento romántico de identificación con la problemática del subproletariado juvenil y suburbial encerrado en el mismo, aunque con explosiones violentas de una agresividad reprimida. Pero, mientras que en su primera película Saura no hace mucho más que apuntar a un peligro lejano, ahora en *¡Deprisa, deprisa!*, ya desde el mismo título, se señala una urgencia amenazadora y unos riesgos inminentes. Los golfos se han transformado en profesionales del crimen; las raterías, en “golpes”, y las peleas callejeras, producto de difícil convivencia, en enfrentamientos armados.<sup>123</sup>

Por su parte D’Lugo también observa una mirada posmoderna:

En su regreso a la vida de personajes socialmente marginados, Saura enfatiza, como lo hizo en *Los golfos*, el carácter impulsivo y espontáneo de sus personajes y sus acciones improvisadas. Pero a diferencia de su primer largometraje, ahora no tiene necesidad de justificar los robos con ninguna motivación altruista como cuando fue forzado por los censores en 1959 (...) Es un acercamiento posmoderno a la historia de España, en donde el tiempo es sólo el “ahora” del momento, y la individualidad es una forma continua de gratificación personal. Pero al presentar la circunstancia contemporánea ahistórica, Saura continuamente subraya los modos paradójicos en los cuales estos jóvenes expresan el rechazo de las normas de la clase media y al mismo tiempo son atrapados por las actividades adquisitivas que la misma cultura de la clase media promueve.<sup>124</sup>

Llopis detecta una de las debilidades del film, que también era uno de los desaciertos de *Soy un delincuente*, una pintura demasiado complaciente de los jóvenes nihilistas:

---

<sup>122</sup> STONE, Rob, op. cit., pág. 84

<sup>123</sup> ALCALÁ, Manuel, op. cit., págs. 133-134.

<sup>124</sup> D’LUGO, Marvin, “Deprisa, deprisa (1980: Hurry, Hurry!), en: *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991, págs. 165-166.

Si algo hay que agradecer a Carlos Saura es el hecho de haberse aproximado al tema de una forma desprovista de maniqueísmo que coloca a su película a mil años luz de las de un *De la Loma*, por ejemplo. En *Deprisa, deprisa* no hay buenos ni malos. Se retrata el enfrentamiento entre dos bandos irreconciliables, el de los *pringaos*, gentes corrientes que trabajan, policías y el de los golfos que han elegido otra manera de vivir. Es un juego eterno de policías y ladrones en el que las pistolas tienen balas de verdad.

Saura se acerca con enorme ternura a sus pandilleros de ficción. Se echa en falta quizá un mayor desgarró, una mayor dureza en las actitudes de estos muchachos que roban, se enamoran, esnifan *caballo*, sueñan y acaban matando como si nunca hubieran dejado de ser los inocentes alumnos de un instituto de barrio.<sup>125</sup>

No sin razón, Segura critica la simpleza de su construcción dramática y la falta de profundidad en el desarrollo de los personajes, aunque alaba uno de sus principales aciertos, su registro popular:

La tensión dramática es apenas perceptible. Pero el tratamiento que le da Saura es un ejemplo de madurez en un director que en varias oportunidades fue criticado por sus ejercicios formales y la densidad inútil de sus planteos, con personajes torturados, ambiciosos y demasiado simbólicos o significativos. En razón de ese pasado **Deprisa, deprisa** recibió más elogios de los debidos porque, indudablemente, el trabajo es meritorio y resulta, en definitiva, todo un descubrimiento viniendo de quien viene, pero por ello posee un trazo de maestría y, en principio, eso tampoco parece importar. Saura se conformó con el seguimiento de los personajes por distintos ámbitos –los suyos–, acentuando la importancia del personaje femenino que viene a iniciarse en la tarea de obtener todo lo que desea de manera urgente. Pero detrás de ello no hay un intento analítico, ni siquiera una extrema profundización en la psicología del grupo. Es más, por momentos se siente la presión significativa del director inyectando en medio de la trama lugares de triste memoria (el Valle de los Caídos), o diálogos ejemplares (el grupo observando una carretera y hablando de los pobres infelices que pasan trabajando todo el día para nada) o personajes traídos de una manera un tanto forzada (el médico que al final se lleva parte del dinero y deja que uno de los muchachos se muera). Tampoco falta el momento en que la cámara se detiene deliberadamente, y por un buen rato, sobre un cartel que reclama justicia social.

**Deprisa, deprisa** es mucho más importante por la sobriedad con la cual se narra, por la habilidad con que están armadas las situaciones y por la sabiduría con que están rescatados elementos de la cultura popular. Desde el habla misma hasta la banda sonora compuesta por canciones de aire decididamente popular...<sup>126</sup>

*Deprisa, deprisa* fue un éxito de taquilla, logró buenas críticas, ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín y un premio especial de Calidad en el Festival de Sydney, en 1981. En

<sup>125</sup> LLOPIS, Silvia, op. cit., pág. 79.

<sup>126</sup> SEGURA, Henry, “Cultura popular”, revista *Cinemateca*, No. 27, Año 5, Montevideo, septiembre de 1981, pág. 41.

México no tuvo estreno comercial ni se ha distribuido en video y sólo fue exhibida en la Cineteca Nacional en 1982,<sup>127</sup> durante un ciclo dedicado al productor Elías Querejeta.

En 1987, Querejeta produjo y fue coguionista de *27 horas* (Montxo Armendáriz, España/Francia, 1986), otra cinta de tono realista sobre adolescentes marginales de futuro incierto, la cual relata una historia de amor entre un joven desempleado que sobrevive cometiendo pequeños robos y una adolescente drogadicta. Querejeta también es el productor de *Barrio*, filme que se abordará más adelante.

### 3.5 Cine chileno: *Largo viaje* (1967) y *Valparaíso, mi amor* (1969)

*Largo viaje*, tercer largometraje del actor, guionista y realizador Patricio Kaulen (1921-1999), se filma cuando Chile vive una fuerte efervescencia política para buscar cambios sociales que disminuyan la desigualdad social. La izquierda se manifiesta de forma contundente no sólo en el terreno político sino en la cultura y las artes, y el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei (1964-1970) inicia un proceso parcial de nacionalización de la industria del cobre, una reforma agraria, y ofrece incentivos para la producción cinematográfica<sup>128</sup> aunque sin hacer cambios estructurales de fondo, ni afectar las áreas de distribución y exhibición dominadas por las compañías hollywoodenses. Durante el mandato de Frei, Kaulen fue director de la productora del gobierno Chile Films y del noticiero oficialista *Chile en marcha*.

*Largo viaje* es una modesta producción rodada en blanco y negro en escenarios naturales, que cuenta con la participación de actores profesionales y amateurs. Coescrita por Kaulen y Javier Rojas, tiene como punto de partida la ceremonia popular de origen rural llamada “la vigilia del ángel”:

Según esta tradición un niño que muere poco tiempo después de nacer se puede convertir en “angelito”, dado que ha muerto “puro”, sin haber podido cometer pecado alguno. El “angelito” se dirigirá directamente al cielo, transformándose en una especie de espíritu tutelar, intermediario ante los poderes celestiales (...) Pero para asegurarse que ello ocurra es necesario hacer del funeral un ritual festivo, tristemente festivo, donde se viste de blanco al pequeño cuerpecillo, se lo sienta en una silla, que se sube sobre una mesa, y se le amarran

<sup>127</sup> AMADOR; María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pág. 116.

<sup>128</sup> En esa época la industria cinematográfica chilena es bastante endeble, en 1966 produce apenas 6 largometrajes, y 5 en 1967.

a los hombros unas alas de cartón, que le permitirán alzar el vuelo hacia los cielos. Y naturalmente se come, se baila y se bebe.<sup>129</sup>

Santiago de Chile. Un maduro empresario participa en una competencia de tiro al blanco cazando palomas. Acompañada de su amante, empleado del empresario, su esposa llega al lugar. Una de las palomas escapa y va a dar al barrio en donde vive un niño pobre de ocho años junto con sus padres y su abuelo. El niño espera con ansiedad el nacimiento de su hermano para tener un compañero de juegos y habita una vetusta vecindad rodeada de lujosos edificios de departamentos que las autoridades municipales amenazan con destruir. En uno de los departamentos vive el empresario con su esposa y un hijo pequeño. A la mañana siguiente el niño salva a la paloma de la tortura que le propinan unos chicos y al regresar a su casa descubre que su hermanito nació muerto. Con la ayuda de los vecinos, los padres organizan una ceremonia fúnebre en donde se viste de “angelito” al bebé muerto con unas alas de cartón, y, a la par de la tristeza y los llantos, los deudos comen, bailan y se emborrachan hasta el amanecer. El niño se queda dormido y cuando despierta en la mañana le informan que su padre llevó a enterrar a su hermano al cementerio, pero se da cuenta que olvidó las alas de cartón. Asustado porque sin ellas su hermano no podrá llegar al cielo, las recoge y sale a la calle a buscarlo. En el camino se topa con un delincuente que se hace pasar por limosnero y a la vez trabaja como guardaespaldas de un padrote. Mientras tanto el empresario le ofrece un trabajo al amante de su mujer en Canadá. Él acepta. Dos niños juegan con un papalote y lo dañan. Al ver pasar al niño con las alas se las piden para repararlo. El niño se niega, corre, se mete en una iglesia y esconde las alas debajo de la pila del agua bendita. Una mujer las recoge y se las lleva. El niño la sigue hasta que entra a la zapatería de un centro comercial y las toma de su bolso. La señora piensa que la robó y varios hombres lo persiguen. El niño se refugia en un edificio y al salir una joven peinadora se conmueve de verlo tan desvalido y lo lleva a comer algo. Al salir del restaurante la joven busca un policía. Una prostituta se da cuenta y se lleva al niño con ella. En la noche la lleva al cuarto del hotel donde trabaja. El padrote manda al delincuente a cobrarle lo que ganó en el día para poder pagar una deuda de juego. La prostituta no tiene dinero y forcejean. El niño corre temeroso y en la calle una pandilla de niños y adolescentes de la calle lo

---

<sup>129</sup> SPOTORNO, Radomiro, op. cit., págs. 46-47.

secuestran para que los ayude a robar una licorería penetrando por una pequeña ventana. La pandilla huye con el botín a su guarida y festejan emborrachándose. La policía les sigue la huella. Una pandilla rival de mayor edad llega al lugar y trata de apoderarse del botín y de sus mujeres. Se desata una pelea. El niño vuelve a huir, se resguarda dentro del local de venta de flores de un mercado y se queda dormido. Por la mañana se levanta y olvida las alas. Cuando regresa por ellas ya no están. Lloro desconsolado hasta que las ve en un camión de basura al que sigue corriendo. El camión se dirige al cementerio.

*Largo viaje* tiene un tono documental, cuenta con pocos diálogos y una narración convencional y lineal, estructurada por una serie de episodios intermitentes entrelazados mediante los encuentros circunstanciales que tienen una serie de personajes estereotipados, y muy poco desarrollados, cuyas vidas se relacionan a lo largo de dos días. Desde el inicio de la cinta se marcan los contrastes entre ricos y pobres con las imágenes panorámicas de una vetusta vecindad rodeada por edificios lujosos y el viaje que emprende el niño perdido muestra dos caras de Santiago: la turística y la del mundo más oscuro en el que conviven apostadores, mendigos, padrotes, prostitutas y niños de la calle. Como en *La escalinata*, la representación de la ciudad es fundamental, pero aquí adquiere una connotación negativa, es un espacio peligroso que refleja las injusticias sociales.

La mirada parte del protagonista, como en *Crónica de un niño solo*, pero aquí el chico no es como Polín, es puro y mira sin ninguna malicia, con ojos inocentes y admirados. Su itinerario de iniciación y descubrimiento no tiene nada que ver con la subsistencia, tampoco se ve contaminado por el ambiente que lo rodea y tiene un final feliz. La visión de Kaulen se acerca al melodrama pero evita caer en la sensiblería, si bien desarrolla subtramas de corte melodramático que resultan sobrantes, como la del triángulo amoroso que centra la atención en el mundo de unos adultos que no tienen nada que ver con la historia del protagonista y que parece haberse insertado para comentar que “los ricos también lloran”. En dicha subtrama aparece brevemente un niño de la edad del personaje principal, hijo del matrimonio en conflicto, pero nunca cobra vida en el relato.

De acuerdo con Paranaguá, Kaulen “pasea una mirada feroz por Santiago de Chile, como si el neorrealismo tardío en América Latina tuviera que teñirse con los colores de las



pinturas negras de Goya”.<sup>130</sup> Jacqueline Muesca también advierte en el film rasgos neorrealistas a la vez que lo sitúa en los albores del nuevo cine: “(...) suele considerarse, por su modo de acercamiento a la temática popular, como una de las películas precursoras de lo que luego habría de llamarse el ‘Nuevo Cine Chileno’. Muestra una veta neorrealista, en que la ficción se apoya en elementos documentales, como la clásica secuencia del ‘angelito’ o la dramática travesía por las calles y barrios del Santiago de los años 60”.<sup>131</sup> Pero además observa su carácter precursor y opina acertadamente que “Es sólo una débil tentativa de aproximación a una temática social ausente hasta entonces en el cine chileno”.

132

La cinta recibió una muy buena acogida comercial y obtuvo el Premio Extraordinario del Jurado, presidido por Cesare Zavattini, en el Festival de Karlovy Vary de 1968. En México no tuvo exhibición comercial<sup>133</sup> y no se ha distribuido en video.

Treinta años después, *Gringuito* (Chile, 1998) de Sergio Castilla, presenta un viaje de iniciación similar, pero en un tono rosa, melodramático y de comedia agrisulce. En dicha cinta el protagonista es un niño de nueve años, de buena posición económica e hijo de exiliados chilenos, que regresa contra su voluntad a Santiago de Chile luego de vivir en Nueva York y se siente desplazado por la atención que presta su madre a su avanzado embarazo. Por un descuido de su nana se pierde en la ciudad y mendiga sin rumbo por ella relacionándose con una serie de personajes amables, pintorescos y marginales.

Otra visión aguda de la infancia marginal chilena, más dura y a la vez menos pesimista, la ofrece *Valparaíso, mi amor* (1969), el primer largometraje dirigido por Aldo Francia (1923):

Las dos películas más relevantes del cine chileno acerca de la infancia han sido *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, y *Valparaíso, mi amor* (1968), de Aldo Francia. Ambas fueron tributarias de los ideales políticos del redentorismo social, se alineaban con un modo de

---

<sup>130</sup> PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, pág. 191.

<sup>131</sup> MOUESCA, Jacqueline, *Cine chileno. Veinte años, 1970-1990*, Ministerio de Educación /Departamento de Planes y Programas Culturales/División de Cultura, Santiago de Chile, 1992, pág. 17.

<sup>132</sup> MOUESCA, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del litoral, 1988, págs. 34-35.

<sup>133</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1986.

entender el neorrealismo y buscaban en la infancia desvalida las raíces y los paradigmas de los males colectivos.<sup>134</sup>

Francia, médico pediatra y autodidacta, fue fundador del Cine-Club de Viña del Mar y cristiano practicante de la teología de la liberación. Admirador de *Ladrón de bicicletas*, Francia había realizado antes ocho documentales y un corto de ficción utilizando cámaras de 8 y 16 milímetros, y forma parte del Nuevo Cine Chileno junto con Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968) y Miguel Littin (*El chacal de Nahueltoro*, 1969), entre otros, a:

(...) los que les interesa menos el cine de Hollywood que algunas corrientes europeas como el neorrealismo italiano, el <cine directo>, la <nueva ola> francesa, pero sobre todo el nuevo cine latinoamericano, en particular el brasileño; trabajan con recursos mínimos, y en sus películas no hay cabida para las <estrellas> de otro tiempo ni para los afanes de puro éxito comercial. Todos ellos tienen, de un modo u otro, una sensibilidad que puede definirse sin esfuerzo como de izquierda.<sup>135</sup>

Realizada con bajo presupuesto, *Valparaíso, mi amor* se filmó en blanco y negro y en escenarios naturales. El guión, basado en una nota roja, es lineal y sencillo y fue escrito por Francia junto con José Román. Los papeles principales los interpretaron actores profesionales y los secundarios actores naturales:

Pretendimos ser fieles a la realidad aunque el caso que nos sirvió de inspiración fuera mucho más trágico que como nosotros lo expusimos. Por ejemplo, eran ocho niños y no cuatro; la niña que se prostituyó tenía ocho años y no doce, y además trató de suicidarse, etc. (...) Así, los niños vagabundos eran vagabundos, las prostitutas del puerto eran prostitutas, los carabineros eran carabineros, etc.<sup>136</sup>

Valparaíso. Al amanecer un grupo de carabineros se esconden en el bosque para atrapar a unos cuatreritos. Enviados por Mario, su padre, viudo de treinta y cinco años y desempleado que trabajó en el matadero municipal, poco después llegan al lugar los hermanos Ricardo, de catorce años, y *Chirigua*, de once, quienes son perseguidos y atrapados. Los carabineros los llevan presos por tratar de robar una vaca y los llevan a pie por las calles de la ciudad hasta llegar a la casa de Mario, ubicada en un barrio miserable. Mario es encarcelado y

---

<sup>134</sup> CAVALLO, Ascanio, DOUZET, Pablo y RODRÍGUEZ, Cecilia, *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1999, pág. 62.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, pág. 36.

<sup>136</sup> Declaraciones de Aldo Francia a Jacqueline Mouesca, *en*: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, op. cit., pág. 38.

confiesa el crimen justificándose porque no tenía para dar de comer a sus cuatro hijos, Ricardo, Chirigua, Antonia, de doce años y Marcelo, de cinco. María, su concubina, intenta defenderlo ante las autoridades, pero Mario es sentenciado a cinco años de prisión. Dos reporteros visitan su casa y la entrevistan. María y los cuatro hijos visitan en la cárcel a Mario. Ella le informa que tiene un embarazo de cinco meses. María lucha por mantener a la familia lavando ropa ajena. Los cuatro hermanos salen por las mañanas al centro de la ciudad para intentar ganar dinero. Ricardo y *Chirigua* cargan las bolsas de los clientes de un mercado, pero una pandilla de niños de la calle que labora ahí golpea a Ricardo y lo persiguen por la calle hasta que un joven ladrón lo defiende y lo invita a trabajar para él. Mientras tanto Antonia y Marcelo cantan en la calle y en los camiones para pedir caridad. Por la noche llega María a la casa y regaña a Antonia por no haber calentado la comida. Ricardo le entrega lo que ganó en el día. Marcelo enferma de las vías respiratorias. A la mañana siguiente los visita una trabajadora social para evaluar las condiciones en que vive y recomienda que lleven a Marcelo con un doctor. Más tarde un taxista ofrece llevar a su casa a Antonia y Marcelo. En el camino deja a Marcelo en el carro y seduce a Antonia. María la regaña y le pega porque llega muy noche. La enfermedad de Marcelo empeora y María y Antonia lo llevan de emergencia a un hospital pero tardan mucho en atenderlo y no lo hospitalizan porque no hay camas suficientes. Marcelo muere. Las autoridades dan permiso a Mario para que asista al entierro. En el cementerio *Chirigua* ayuda a una señora rica a limpiar una tumba. Una pandilla de niños de la calle lo golpea y acosa por invadir su territorio. La señora se compadece de él y lo lleva a su casa donde lo baña, le regala ropa, le da de comer y lo deja pasar la noche ahí. Chirigua le roba un collar que le regala a María. Antonia empieza a prostituirse en un bar y Ricardo forma parte de una banda de ladrones. María se muestra contenta por la ayuda que le dan.

La cinta termina con la siguiente dedicatoria: “A la memoria de mi padre que emigró a esta ciudad y me dio la felicidad de nacer en ella”

Al igual que en *Largo viaje*, en *Valparaíso, mi amor* hay un rescate de lo popular, incluyendo el habla y la música, y la ciudad juega un factor fundamental, pero no se le observa como un espacio urbano distópico sino que se le ve con cariño, de manera similar a lo que ocurre con *La escalinata* y *Río, 40 grados*. Aldo Francia dedica buena parte del metraje a las vistas panorámicas de la ciudad, la playa, las edificaciones, los teleféricos, las

calles y la gente que transita por ellas. Asimismo, aunque comparte con *Largo viaje* un constante tono documental, la narración de tipo lineal y descriptiva y el uso de pocos diálogos, en términos formales el filme es mucho más moderno y audaz: tiene mucha cámara en mano, tomas subjetivas, abundante variedad de planos y encuadres, uso de la voz en *off* de algunos personajes y una rica mezcla de música de fondo e incidental y de silencios. Por otra parte las actuaciones de los intérpretes infantiles y adolescentes son mucho más convincentes que las de los actores de la cinta dirigida por Kaulen.

*Valparaíso mi amor* deja ver cierta estirpe neorrealista, pero usa una mirada distanciada que evita el melodrama y la distingue del neorrealismo clásico, de modo parecido a *Los golfos*. El filme es a la vez una evocación lírica de Valparaíso y una denuncia de la injusticia social y del subdesarrollo del que son víctimas los niños y adolescentes marginales. Sin embargo, la intención crítica se diluye un poco porque la visión de Francia, con su carga cristiana, es un tanto paternal y conformista. A final de cuentas Francia parece querer decir que los niños pobres tienen que resignarse a vivir miserablemente porque deben aceptar a una sociedad injusta y un destino trágico. Y es difícil aprobar escenas de pederastia representadas como si fueran actos naturales, por ejemplo en la que Antonia primero es seducida con su consentimiento por un taxista o cuando se convierte en una prostituta feliz que se embriaga en un bar con otras chicas de su edad y recibe sonriente y juguetona a sus clientes. Sin embargo, para Pamela Penzobás la riqueza del film radica precisamente en que Francia no asume ningún punto de vista y sólo describe la situación:

La película no se compadece de sus lamentables personajes. Tampoco los juzga. Simplemente los contempla y acompaña. Dedicar gran parte del relato a demostrar lo duro y cruel que puede ser el puerto con sus habitantes, pero lo hace como si contara la verdad más sencilla y eterna y no como si buscara generar un cambio.

Al fin y al cabo, ¿qué o quién tendría que cambiar? ¿Quién podría cambiar? Francia denuncia, es cierto, en la medida en que muestra. Pero su paternal amor por Valparaíso y sus habitantes se traduce no en apasionada defensa, sino en aparente indiferencia. Así es el puerto, para bien y para mal. Y no parece querer cambiar, así es que lo mejor es seguir adelante y tratar de sobrevivir lo más dignamente posible. Es una suerte de resignación fatalista que raya en el optimismo; una mirada que por feo que sea lo que ve, no puede dejar de contemplarlo con cariño.

No se trata en absoluto de una estética de la pobreza; de esa visión vertical que pinta de irresistible belleza la penuria. Tampoco de una exposición sensacionalista de la carencia. Al contrario, la miseria está asumida con tal naturalidad que no transmite el menor afán de instrumentalización. Es por eso que su discurso se hace tan potente. Porque la película no lo

enuncia, sino que lo expone. Porque no se presenta como una reflexión de los guionistas, sino como una realidad inexpugnable, enraizada en la existencia diaria de la ciudad.<sup>137</sup>

Por su parte, Jacqueline Mouesca y Spotorno resaltan su aproximación realista a lo popular. Mouesca crítica a la cinta el bajo nivel de las actuaciones, pero apunta “una visión entrañable de Valparaíso, sin concesiones a lo pintoresco, en una tentativa franca de acercamiento a su meollo más dramático y popular”,<sup>138</sup> mientras Spotorno destaca una “mirada a lo popular llena de ternura y esperanza, distinta de las visiones posteriores, donde el acento estará puesto en la violencia y la destrucción, hasta llegar al Apocalipsis de *La virgen de los sicarios*.”<sup>139</sup>

*Valparaíso mi amor* anticipa las representaciones de los niños que mendigan cantando en los autobuses y cometiendo pequeños robos en las calles que después se mostrarán de manera similar en *Gamín*, *Juliana* y *El Polaquito*; las de los niños que trabajan en los cementerios que también se presentan en la ya citada *Juliana*, y las de los infantes y adolescentes que laboran como cargadores en los mercados que luego se verán en *Chuquiago*.

Aunque *Valparaíso, mi amor*, del mismo modo que *Largo viaje*, es considerada hoy un clásico del cine chileno, en el momento de su estreno no llamó la atención del público ni de la crítica, y tampoco logró una repercusión internacional. En México nunca se exhibió comercialmente,<sup>140</sup> fue proyectada en 2003 en la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara<sup>141</sup> y no se ha distribuido en video.

### 3.6 Cine boliviano: *Chuquiago* (1976-1977)

La ciudad asume de nuevo un rol protagónico en *Chuquiago* (nombre de La Paz en lengua indígena aymara), segundo largometraje del también fotógrafo Antonio Eguino (1938),

<sup>137</sup> BIÉNZOBAS, Pamela, “La vida, simplemente. Valparaíso, mi amor”, *Revista de Cine Mabuse*, [<http://www.mabuse.cl/1448/article-12554.html>], 27/04/2005.

<sup>138</sup> MOUESCA, Jacqueline, op. cit., pág. 38.

<sup>139</sup> SPOTORNO, Radomiro, op. cit., pág. 48.

<sup>140</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1988.

<sup>141</sup> Catálogo de la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003, pág. 94.

quien estudió cine en Nueva York y formó parte del grupo Ukamau presidido por el cineasta y teórico Jorge Sanjinés, uno de los pilares del Nuevo Cine Latinoamericano y realizador de un cine militante defensor de los indígenas y opositor a las políticas del gobierno boliviano.<sup>142</sup> En 1965 Eguino y el guionista Oscar Soria, bajo las órdenes de Sanjinés participaron en *Ukamau*, el primer largometraje sonoro hecho en Bolivia. Además, Eguino trabajó como camarógrafo en otras dos cintas emblemáticas de Sanjinés: *Yawar Mallku/Sangre de cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (Bolivia/Italia, 1971). Esta última fue prohibida por el gobierno del dictador Hugo Banzer, quien encabezó un golpe de estado en 1971 y permaneció en el poder siete años más. Sanjinés tuvo que exiliarse y Eguino permaneció unas semanas en la cárcel al descubrirse que una copia de la película se introdujo de forma clandestina en el país.

Pocos años después Eguino y Soria se alejan del cine militante de Sanjinés y deciden hacer un cine más popular y comercial que llegue a un público masivo, sin dejar de lado la denuncia social: “(...) llamamos a nuestro cine *el cine abierto*. Estamos cuestionando los temas, y corresponde al espectador pensar en las soluciones. No queremos, ni haremos decir al espectador qué hacer. El público debe examinar los problemas expuestos en la película”.<sup>143</sup> Basado en esos postulados Eguino dirige en 1974 *Pueblo chico, opera prima* ubicada en los años sesenta que a través de un melodrama campirano, critica la ineficacia de la reforma agraria emprendida en el país.

Luego, Eguino y Soria inician la gestación de *Chuquiago* concibiéndola primero como un documental, para después transformarla en una ficción que resultara más atractiva para el público. La cinta fue filmada con pocos recursos, a color y en escenarios naturales de La Paz, combinando actores naturales y profesionales. Eguino se encargó de la realización y la fotografía y Soria de un libreto que ofrece una visión de la ciudad basada en cuatro historias con toques costumbristas que hablan de diferentes estratos sociales y no tienen relación entre sí. Para efecto de este estudio sólo interesan los dos primeros relatos, coincidentemente los más logrados, porque tratan sobre la infancia y juventud marginales:

---

<sup>142</sup> Bolivia, uno de los países más pobres de Latinoamérica, está habitado mayoritariamente por indígenas quechuas y aymarás.

<sup>143</sup> BURTON, Julianne, op. cit., pág. 214.

La Paz. *Primer episodio*. Isico, niño indígena, es llevado por sus tíos del altiplano a la ciudad y alojado con una vendedora de café que lo alimenta y le enseña algo de castellano a cambio de su trabajo. Fascinado por el lugar, Isico recorre la urbe pero se pierde y empieza a convivir con maleantes y borrachos. Unos vagabundos lo ayudan y consigue trabajo de cargador en los mercados, como otro de los tantos seres anónimos y sin futuro que viven en La Paz. *Segundo episodio*. Johnny, de dieciocho años, es hijo de un albañil. Reniega de su pasado indígena y de su origen humilde soñando con emigrar a los Estados Unidos para ascender en la escala social. Intenta sin éxito relacionarse con pequeños burgueses e incluso se pone talco en la cara para no verse tan moreno. Renuncia a su empleo porque no quiere ser explotado como su padre, y luego comete un atraco junto con unos amigos para conseguir el dinero para viajar al extranjero, pero lo estafa un agente de viajes y termina en la cárcel, en donde es humillado. Al final tiene que seguir viviendo en la ciudad de la que intentó escapar. *Tercer episodio*. Carlos, frustrado burócrata de clase media, intenta cambiar su vida monótona y muere asesinado cuando se divierte en un burdel. Para los que lo rodean, su muerte resulta más importante que su vida. *Cuarto episodio*. Patricia, chica de la alta burguesía que estudia en la universidad y juega tenis, intenta poner en práctica sus ideas políticas de izquierda, y quiere luchar en contra de las injusticias sociales, pero se lo impiden las presiones familiares y su condición de clase.

Los relatos de Isico y Johnny son lineales, sencillos y con tintes etnográficos, un tanto esquemáticos y efectistas, que funcionan por el buen desempeño de sus actores y por la honestidad y naturalidad con la que se abordan los problemas sociales presentados. Son historias de frustración que denuncian las desigualdades e injusticias sociales y abordan el grave problema del campesinado rural que emigra a la ciudad en busca de mejores oportunidades. La urbe es pues una protagonista fundamental, pero no se mira con cariño como en *Río, 40 grados* y *Valparaíso, mi amor*, sino se revela como una distopía parecida a la de *Largo viaje*, un mundo adverso en el que los protagonistas tienen que luchar para subsistir. El itinerario de Isico recuerda al del infante perdido en dicha cinta chilena y también al de *El Ojitos*, el niño campesino de *Los olvidados*. Como *El Ojitos*, Isico también es abandonado a su suerte y pierde su inocencia al enfrentarse a una sociedad subdesarrollada que no protege a la niñez marginal y la explota laboralmente. Por su condición de raza, Johnny recuerda al mulato Ramón Antonio de *Soy un delincuente*, pero

al contrario de éste, Johnny se siente relegado, y en este episodio la película toca de forma directa dos tópicos poco tratados hasta ese momento en el cine sobre la juventud marginal: el racismo y la necesidad de emigrar a los Estados Unidos como una opción para lograr una vida mejor.

El film recibió elogios desproporcionados de Vincent Canby, crítico de *The New York Times*, que giran alrededor de su apariencia naturalista y según informa la agencia de noticias EFE: “se maravilla del soberbio trabajo que el director pudo realizar con unos actores tan extraordinarios que no se sabe cuáles son los profesionales o aquellos que fueron sacados del puro pueblo”.<sup>144</sup> Pero Francisco B. Aramayo reprocha a *Chuquiago* su falta de profundidad y su academicismo:

Es cierto que se puede invocar la “regla de oro” de la objetividad, es decir, en el marco de las exigencias, de la “constatación al natural”, no se podía reflejar de otra forma esa miseria material, esa alineación, esa ironía inútil y ese atavismo patriarcal, para garantizar la fidelidad de lo que se atestigua. Sin embargo, también podemos decir que esa discreción sociológica y académica, además de ser una declaración de impotencia temporaria, es un repliegue iluso y perjudicial.

En ese sentido, es absurdo que, so pretexto de constatación naturalista, de muestreo de realidad, de “fidelidad a la reproducción”, se esquite el tratamiento completo del problema y se proceda a un discurso cinematográfico insuficiente, que con presentar al campesino, al obrero, al empleado, al estudiante, cree que muestra el verdadero rostro de la sociedad. Lo incompleto, lo insuficiente en este caso, ya no tiene su origen en la falta de libertad de expresión.<sup>145</sup>

Con relación únicamente a los dos primeros episodios, en una crítica sin firma, se aprecia en su justa medida su sabor popular y algunas reminiscencias neorrealistas:

Dramáticamente alcanza una fuerza que no surge de las estructuras dramáticas de cada episodio, y poéticamente comunica un insólito amor por los personajes, que el espectador siente como próximos, profundamente latinoamericanos. En ese sentido, el conjunto, con sus apariencias de costumbrismo descriptivo, es un cuadro sociológico por lo menos hábil y ocasionalmente inspirado, que rechaza propuestas esquemáticas y que es capaz de sorprender a partir de su simplicidad. Es, incidentalmente, en esa simplicidad que se apoya la madurez expresiva de Eguino. Parece difícil señalar rasgos de mayor creatividad en un film que opta por el tono moderado. El primer episodio recupera imágenes entrañables, hace dialogar a sus personajes en aymará (con subtítulos en español), y resulta un documento etnográfico, con ferias indias, un mercado, la aproximación viva a una realidad humana y cultural que es la de un importante sector del país: según datos de 1978 sólo el

<sup>144</sup> Agencia EFE, “Elogia la crítica de EU el filme boliviano ‘Chuquiago’ (La Paz)”, periódico *unomásuno*, sección espectáculos, Ciudad de México, 20/04/1978, pág. 18.

<sup>145</sup> ARAMAYO, Francisco B., “De Ukamau a Chuquiago”, en: C. Mesa, B. Palacios y otros, *Cine boliviano. Del realizador al crítico*, La Paz, Gisbert, 1979, pág. 87.



9% de la población boliviana es de origen europeo, sólo el 55% habla el español sobre 5, 1000,000 habitantes. En esa historia Eguino reúne las características sociales de Bolivia y las condensa en ese personaje infantil que es en parte una síntesis nacional.

El segundo episodio en cambio parece más cerca de la reconstrucción de hechos de crónica que practicó el neorrealismo italiano. La aparición del carnaval, una discusión en un café, las trajinadas calles de la ciudad, no se integran en la historia sino que parecen imágenes colocadas ex-profeso para que alguien crea la autenticidad del relato.<sup>146</sup>

Y Alfonso Gumucio Dagrón resalta su importancia dentro del cine boliviano por su buena factura y sus logros en la taquilla:

Representa el intento más serio de hacer cine en el marco industrial con inteligencia, calidad y honestidad (...) La importancia de *Chuquiago* es innegable cuando la película ha podido ‘robarle’ al cine comercial tradicional ¡más de 300,000 espectadores!, lo que para un país como Bolivia constituye un récord absoluto, teniendo en cuenta que el índice de frecuentación llegaba hace pocos años apenas a un film por año por habitante.<sup>147</sup>

Además de convertirse en el mayor éxito de público en la historia del cine boliviano, ***Chuquiago*** ganó los premios especiales del jurado tanto en el Festival de Cartagena (1978) como en el Festival de Nantes (1979). En México se exhibió en 1979 durante una muestra de cine internacional en la Cineteca Nacional<sup>148</sup> y no se ha comercializado en video.

En 1984 el Grupo Chaski, formado por los cineastas Fernando Espinoza (peruano), Stefan Kaspar (suizo) y Alejandro Legazpi (uruguayo), filmaron ***Gregorio*** (Perú), sobre una familia de indígenas que tienen que emigrar y sobrevivir en Lima, centrando su atención en un protagonista infantil que trabaja de limpiabotas y guarda un fuerte parentesco con el personaje de Isico.

### 3.7 Cine colombiano: ***Gamín*** (1976-1978)

En la década de los sesenta es notable la influencia del documental moderno en el cine colombiano, cuyos trabajos en este género, con una fuerte carga de crítica social y política, son mucho más interesantes que un cine de ficción convencional afectado por el melodrama, el folclor y un arraigado nacionalismo. Dos ejemplos sobresalientes son

<sup>146</sup> “Los cuatros rostros de Bolivia, en *Chuquiago*” (sin firma), revista *Cinemateca*, sección El cine que no se ve, Año 3, Núm. 19, Montevideo, agosto de 1980, pág. 30.

<sup>147</sup> GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 1983, pág. 283.

<sup>148</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1988, pág. 441.

*Chircales* (1967-1972), de la socióloga Marta Rodríguez y el fotógrafo Jorge Silva, en deuda con la obra de Jean Rouch, y *Asalto* (1968), del cineasta y crítico cinematográfico Carlos Álvarez, quien sigue las huellas del documentalista cubano Santiago Álvarez. Ambas fueron producidas luego de un largo periodo de inestabilidad política generada por las cruentas luchas entre liberales y conservadores, iniciadas desde finales de los años cuarenta, y que se detuvieron al crearse un Frente Nacional en 1957, que mantuvo la paz durante dieciséis años. Los ajustes bipartidistas no evitaron que en los años sesenta surgieran movimientos guerrilleros comunistas en las áreas rurales. En el área cinematográfica, a partir de 1971 el gobierno comenzó a dar apoyos para promover la producción, y en 1978 creó la compañía productora Focine.

Con ayuda gubernamental el cineasta autodidacta Ciro Durán (1937) hace dos cortometrajes y su *opera prima* *Aquileo venganza* (Colombia/Venezuela, 1968), *western* sobre un famoso bandido de Santander que se enfrenta a un cacique. Luego crea una compañía de cine publicitario, en sociedad con su esposa Joyce Durán, y en 1976 escribe y filma el mediometraje documental *Gamín*<sup>149</sup> con el que consigue un premio en el Festival de Huelva de 1977 y llama la atención de unos productores franceses que aportan el dinero para que *Gamín* se transforme en un largometraje.

*Gamín* muestra algunos rasgos del cine etnográfico y se acerca al cine directo que en los Estados Unidos practicaron Lionel Rogosin, Richard Leacock, excamarógrafo de Flaherty, y Fred Wiseman, entre otros. Pero sigue sobre todo las técnicas y los postulados del *Cinéma Vérité*, cuyo mayor exponente fue el etnógrafo Jean Rouch, quien desde *Yo, un negro* (*Moi, un Noir*, Francia, 1959), dejó que los actores sociales, obreros desarraigados y sin empleo fijo de Abidjan (Costa de Marfil, África), hablaran por sí mismos sobre su vida y sus sueños, registrando al mismo tiempo sus experiencias cotidianas en los escenarios naturales en los que viven. Un año después Rouch codirigió junto al sociólogo Edgar Morin *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, Francia, 1960), un emblemático documental interactivo, especie de encuesta-ensayo en el que a partir de la pregunta “¿Cómo viven ustedes y son felices?”, los cineastas hacen entrevistas suprimiendo su presencia. El film da pie a la improvisación e incluso, a la representación de algunas escenas, y, como en el cine

---

<sup>149</sup> Gamín es la palabra con la que se designa en Colombia a los niños de la calle.

directo, el realizador intenta ser objetivo y evita comentar o explicar lo que ocurre para que el espectador interprete los datos y las situaciones mostradas.

Tanto en el cine directo como en el *Cinéma Vérité* los realizadores se apoyaron en las nuevas tecnologías y fueron:

(...) movimientos paralelos (si bien con algunas preocupaciones diferentes) conocidos en Francia como *Cinéma Vérité* y como *Direct Cinema* en Estados Unidos, cuando una nueva generación de cámaras ligeras de 16 mm y grabadoras portátiles permitieron al equipo filmico acceder con facilidad a lugares donde la filmación del sonido era previamente impracticable y a menudo tabú: sólo la ficción tenía licencia para representar los espacios de la más absoluta privacidad e intimidad.<sup>150</sup>

Según Eric Barnow, el *cinéma vérité* fue llamado así:

En homenaje a Vertov, los autores llamaron a su técnica *cinéma vérité*, traducción de *kino-pravda*, cine-verdad. La técnica verdaderamente tenía ecos de Vertov, especialmente de *El hombre de la cámara*, por cuanto constituía un compendio de experimentos realizados en procura de la verdad. Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban ‘cine directo’, el cine del documentalista-observador, pero a decir verdad, el nuevo enfoque distaba mucho del cine directo, aunque ambos estilos procedían de los mismos avances técnicos producidos en la sincronización del sonido.

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción.

El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.<sup>151</sup>

Durán y su esposa, asistente de dirección y editora, convivieron un tiempo con niños de la calle y cambiaron el proceso del rodaje de acuerdo a las vivencias y al conocimiento de otros chicos más grandes. Siguiendo los pasos de Rouch y Morin, Durán, planteó el cuestionamiento “¿Qué vas a hacer hoy?” a varios niños y jóvenes marginales de Bogotá y, cámara en mano, los siguieron por las calles y barrios para observar su vida cotidiana. De acuerdo al cineasta la idea del film:

(...) surgió de ver los niños en la calle, porque para mí ésa es una manifestación que resume todos los problemas sociales de Colombia (...) Al principio no queríamos tener preconceptos sobre nada, queríamos meternos vírgenes a hacer la película. Durante seis

<sup>150</sup> CHANAN, Michael, op. cit., págs. 23-24.

<sup>151</sup> BARNOUW, Erik, op. cit. pág. 223.

meses estuvimos con la Cruz Roja Juvenil que tenía unos programas de asistencia para gamines, y fuimos conociéndolos, hasta que nos hicimos amigos de muchos. Pinocho fue un personaje apasionante, desde el comienzo nos atrajo y empezamos a seguirlo con la cámara, a hacerle entrevistas. ¿Qué vas a hacer hoy?, era la pregunta más corriente que le hacíamos. Entonces él nos decía y lo seguíamos con la cámara por los lugares donde comía, donde dormía, donde se divertía. Él nos llevó a conocer a sus padres, a sus abuelos.

En las escenas del comienzo hay una especie de timidez, de coqueteo con la cámara. Pero después, como en la montaña rusa, la cámara no se siente, ya existe una familiaridad con ella. Después algunos de ellos estaban convencidos de la necesidad de filmar, se sentían como figuras del cine, les gustaba actuar para la cámara.<sup>152</sup>

Bogotá. *Primera sección*: “Los chinches” (29 minutos). La cámara sigue los pasos de *Pinocho*, un niño de la calle que duerme afuera de una tienda del centro de la ciudad tapado con periódicos, se alimenta con desperdicios, pide limosna y se une a tres hermanos apodados *Los chinches*. La voz de un narrador explica lo que es una “gallada” o sea, una agrupación de niños de la calle que se unen para subsistir. Con ellos asiste a divertirse a una feria de juegos mecánicos y a la lucha libre. La madre de *Los chinches* platica que vivía en una zona rural pero debido a la violencia tuvo que emigrar a la ciudad y padecer problemas de desempleo y subempleo. El narrador expone que de 1948 a 1957 se desató en el campo colombiano una “especie de guerra civil no declarada que dejó 168 mil muertos, 393 mil parcelas despojadas y dos millones de emigrantes del campo a la ciudad”. *Pinocho* visita a su hermana de seis años en una villa miseria y luego su padre es cuestionado y plantea una situación similar a la de la madre de *Los chinches*. De nuevo el narrador ofrece datos: “en 1938 Bogotá contaba con 350 mil habitantes, en 1978 son más de cuatro millones, con una tasa de crecimiento de 6 por ciento anual; sólo dos capitales en el mundo crecen en esa proporción a Bogotá, Lagos, en Nigeria, y Karachi, en Pakistán”. *Pinocho* y otro niño juegan temerariamente con carros de juguete en una calle con mucho tráfico. Más tarde duerme. Otro niño dice que su madre borracha lo golpeaba y por eso abandonó el hogar.

*Segunda sección*: sin título (27 minutos). Otra “gallada” de nueve niños y una niña, duermen juntos en el suelo del camellón de una avenida acompañados por un perro. Sobreviven pidiendo limosna, haciendo pequeños robos a transeúntes y la niña y otro compañero cantan en autobuses. La niña compra gasolina. Ella y el grupo se drogan inhalándola en trapos mojados. Un niño dice que drogarse con el solvente le quita el

---

<sup>152</sup> “El cine colombiano y lo que hace Ciro Durán” (sin firma), Revista *Cinemateca*, sección El cine que no se ve, Año 5, Núm. 28, Montevideo, octubre de 1981, pág. 33.

hambre y el frío, la niña cuenta que sufre alucinaciones. Tres de los niños más grandes roban limpiaparabrisas y los venden. Se estimulan con marihuana y confiesan que les provoca sed y hambre. En el grupo se encuentran *Pulga* y dos hermanos a los que su padre les lleva comida de vez en cuando. El padre es un hombre casi anciano que revende fruta y relata que emigró del campo por la violencia. La madre es más joven, trabaja como obrera y platica que sólo se quedó con una niña a la que mantiene porque a los demás no los puede alimentar. Uno de los niños atraviesa la avenida a gatas con riesgo de ser arrollado. La gallada acude al entierro de un niño que fue atropellado por un camión.

*Tercera sección: “El cartonero” (22 minutos).* Un joven apodado *El negro* se gana la vida recogiendo cartón de la basura y cometiendo latrocinios en autos con la ayuda de *El vampiro*, otro muchacho de su edad. El narrador comenta: “El proceso del cartonero va a terminar en Manhattan. El corazón financiero de Bogotá a través de las compañías mixtas colombo-americanas que procesan los desperdicios del cartón”. *El negro* vive con Olga, joven embarazada, en el cuarto de un hotelucho. Olga da a luz. Luego vende periódicos y cigarros en la calle, al igual que su madre. *El negro* cuenta que fue atrapado por los vecinos cuando robaba un auto y fue golpeado hasta que lo detuvo la policía. Olga lo visita en la cárcel y sigue trabajando en la calle con el niño en sus brazos.

*Cuarta sección: sin título (18 minutos).* Dora, joven prostituta que trabaja en la calle, relata que después de ganarse la vida cantando en autobuses, empezó a prostituirse. Su madre, vendedora de lotería y de comida, platica que su pareja la golpeaba y vivió en la calle. Dora pelea con otra puta que la hiere de gravedad con una navaja. Recuperada, acude al entierro de una compañera asesinada por su padrote. Dora es enviada a la cárcel en donde las presas viven en condiciones insalubres y de hacinamiento, algunas con sus bebés. El hermano menor de Dora asiste a la primaria y es un alumno aplicado que recibe una clase sobre Simón Bolívar. En las calles las organizaciones sindicales organizan una marcha multitudinaria que avanza repitiendo la frase: “El pueblo unido jamás será vencido”.

Con un método similar al que manejó Birri en *Tire dié*, en *Gamín* primero se entrevista a algunos de los niños y luego se interroga a sus padres, pero los testimonios no se hacen con sonido directo y de frente a la lente, sino mediante voz en *off* de los actores sociales. La voz del entrevistador sólo se oye en dos ocasiones, primero cuando entrevista a la madre de *Los chinchés*, y luego cuando cuestiona a la madre del *Pulga*. Por otra parte la

voz de un narrador ofrece datos estadísticos que ubican al espectador en un contexto socio-político, y algunos comentarios sarcásticos como “El proceso del cartonero va a terminar en Manhattan...” El film no ofrece comentarios adicionales sobre el problema tratado, tiene un ritmo lento, presenta tomas, largas y contemplativas, así como un uso constante de la cámara fija y el *zoom* para captar desprevenidos a los actores sociales mientras duermen, roban o juegan en la calle. Además, presenta algunos problemas técnicos de sonido e iluminación, sobre todo en el último segmento.

Durán también utiliza la cámara escondida para captar momentos espontáneos, pero por otro lado inserta varias escenas ensayadas que coquetean con la ficción, sobre todo en los dos segmentos finales: los robos de joyas, pollo o bolsas de pan a peatones en la calle; cuando dos niños suben a cantar a un autobús; los hurtos de limpiaparabrisas de autos estacionados y de un radio robado a un carro en el garaje de una casa suburbana, las escenas del hermano de Dora haciendo la tarea en casa, y luego tomando clase en una escuela, etcétera. En la filmación del robo del radio incluso se usa un montaje paralelo para generar suspenso en el espectador, mostrando al ladrón cometiendo el crimen mientras su ayudante vigila que no venga nadie. Por otra parte, la cinta aprovecha una manifestación de izquierda para cerrar el film y plantear, de manera un tanto gratuita, una postura ideológica y política que no es contundente ni clara a lo largo del documental.

El resultado de esta mezcla, y el film en general, es bastante desigual. Las dos primeras secciones son las más interesantes y espontáneas, aunque se resiente demasiado un regodeo en la miseria humana parecido al que mostró Buñuel en *Las Hurdes/Tierra sin pan*, una mirada que se detiene y ve sorprendida al “otro” mostrando más conmiseración que comprensión o solidaridad. Coincidentemente, en 1977, los colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina hicieron el falso documental *Agarrando pueblo*, un ejercicio que cuestiona precisamente la comercialización de la miseria y es protagonizado por unos documentalistas que recorren Bogotá buscando las personas, y los lugares más miserables, para registrarlos con la cámara y tratar de impactar al posible espectador, inventando, si es preciso, situaciones más sórdidas.

*Gamín* se exhibió en Colombia hasta 1979 y causó polémica: “Ciro Durán es atacado por la crítica colombiana por manipular la realidad, diciendo además que era una película que convertía a la miseria en materia de excitación emocional, de la misma manera

que las escenas de sexo son usadas en los films pornográficos para excitar los sentidos del espectador”.<sup>153</sup> Para Humberto Ríos:

(...) la película tiene una clara preocupación comercial: es casi el filme de un voyeur de la miseria colombiana, sin análisis crítico y con un final claramente oportunista. Sin embargo, creemos que deja abiertas las puertas para un análisis sobre la perspectiva de un cine realizado con abundancia de medios económicos y con posibilidades de una relativa proyección política.<sup>154</sup>

Por otro lado, Michael Chanan rescata la simbiosis que hace Durán entre documental y ficción, y el estilo distanciado con que filmó la película:

Si se rompe con la convención del filme objetivo ‘puro’, que de cualquier manera nadie ha logrado, esto deriva en una ambigüedad enteramente constructiva, puesto que induce al espectador, consciente o inconscientemente, a una actitud de absoluto asombro ante los hechos mostrados. Se me ocurre que todo eso es muy brechtiano: el teatro de las calles, los niños interpretándose a sí mismos y el público cautivo que se pregunta si la imagen es veraz. En eso radica la cualidad instructiva del film (...) lo que logra Durán en su filme es típico, e incluso paradigmático, del nuevo cine latinoamericano: un cine que, como los niños de su película, no tiene más alternativa que capturar los medios de la creatividad en las cloacas del capitalismo. Lo que no es típico de esta obra es sólo la forma que sostiene su especial método estilístico, aunque con ciertas rupturas ocasionales. Eso da al film un ritmo más lento que el de muchos otros, mientras la cámara guarda una distancia frente a los hechos significados que también es inusual.<sup>155</sup>

En 1978, en el formato de largometraje, *Gamín* gana otro premio en Huelva y un galardón más al Mejor Nuevo Director en el Festival de San Sebastián. Se estrena comercialmente en París en 1979. En México fue exhibida en 1983 en un cine de la Universidad Autónoma de México<sup>156</sup> y no ha sido distribuida en video.

Los siguientes ejemplos representativos de la cinematografía colombiana sobre temas relacionados surgirán más de una década después con las aportaciones de Víctor Gaviria (*Rodrigo D. No futuro*, 1989 y *La vendedora de rosas*, 1998) y de Barbet

---

<sup>153</sup> “El cine colombiano y lo que hace Ciro Durán”, pág. 33.

<sup>154</sup> RÍOS, Humberto, “Leipzig, la ciudad de las artes y del cine documental progresista”, revista *Imágenes. Cine y espectáculos*, Vol. 1, Núm. 5, Ciudad de México, febrero de 1980, pág. 16.

<sup>155</sup> CHANAN, Michael, “Reflexiones sobre el Festival del Nuevo Cine de La Habana”, revista *Imágenes. Cine y espectáculos*, Vol. 1, Núm. 5, Ciudad de México, febrero de 1980, págs. 20-21.

<sup>156</sup> AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006, pág. 131.

Schroeder (*La virgen de los sicarios*, 2000), las cuales se analizarán en el capítulo siguiente.



#### 4. Representaciones realistas 1990-2003

Como ya se ha visto, en el cine iberoamericano de los años ochenta *Deprisa, deprisa* y *Pixote*, son los ejemplos más destacados de representaciones realistas sobre niños, adolescentes y jóvenes marginales, aunque también pueden mencionarse otros filmes valiosos: *Gregorio*, *27 horas*, *Juliana* y *Rodrigo D. No futuro*. Por otro lado, en el terreno internacional, resaltan *Christina F.* (*Christiane F. – Wir Zinder vom Bahnhof Zoo*, Alemania, 1981), de Uli Edel, basada en la historia verdadera de una adolescente drogadicta de catorce años que se prostituye en Berlín; *A la orilla del río* (*River's Edge*, Estados Unidos, 1986), de Tim Hunter, también inspirado en un caso real y ubicado en un poblado de Oregon, sobre un adolescente que asesina a su novia y presume su crimen a sus amigos, en su mayoría alcohólicos o drogadictos, y, sobre todo, la ya citada *Salaam Bombay!*, crudo retrato de los niños de la calle de Bombay centrado en la supervivencia de un infante de once años, en el cual se abordan problemas como la explotación y maltrato infantiles, la prostitución y la pederastia.

En la década de los noventa se da un aumento considerable en la producción de películas sobre el tema. Para Ismail Xavier<sup>157</sup> en esta época los niños son personajes emblemáticos del cine mundial, y lo mismo podríamos afirmar respecto a los adolescentes y jóvenes. En el caso específico de las representaciones realistas en esta década surgen ejemplos significativos en diferentes partes del mundo en los que puede observarse una tendencia hacia el realismo social, tal es el caso, por ejemplo, del nuevo cine iraní que emprende una especie de renovado neorrealismo por medio de relatos, minimalistas y melodramáticos, en los que se hace patente una preocupación por el universo infantil aquejado por desgracias cotidianas relacionadas con la pobreza y la desigualdad social. Narraciones simples filmadas en ocasiones en tiempo real y con actores naturales en las que de pronto puede asomar el lirismo y la poesía: *El globo blanco* (*Badkonaka Sefid*, 1993), de Jafar Panahi, con guión de Abbas Kiarostami, sin duda la figura más relevante del resurgimiento de esta cinematografía, sobre una niña pobre obsesionada por comprar un

---

<sup>157</sup> “Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character, en: *The New Brazilian Cinema*, Lucía Nagib (ed.), Londres-Nueva York, I.B. Tauris-Centre of Brazilian Studies-Universidad de Oxford, 2003.

pez dorado a la que se le cae la moneda que le da su madre en una alcantarilla, o *Niños del cielo* (*Bacheha-ye aseman*, 1997) y *El color del paraíso* (*Rang-e khoda*, 1999), de Majad Majidi. En la primera un niño pierde las únicas zapatillas de su hermana y tienen que compartir unos zapatos tenis para asistir a la escuela primaria, ocultando la situación a sus empobrecidos padres, y en la segunda un niño ciego sale de vacaciones de verano y enfrenta el rechazo de su padre viudo.

En la época, utilizando también un registro minimalista y realista, pero más sobrio y depurado, y en el que pueden rastrearse vasos comunicantes con parte del cine de Robert Bresson, sobresale la obra de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, realizadores de coproducciones baratas entre Bélgica y Francia en las que usan mucha cámara en mano. En *La promesa* (*La promesse*, 1996), un adolescente es obligado por su padre a explotar inmigrantes ilegales; en *Rosetta* (*Rosetta*, 1999), una adolescente pobre y desempleada tiene que soportar a una madre alcohólica y en *El hijo* (*Le Fils*, 2002), un muchacho de 16 años asesina al hijo del dueño del taller de carpintería en el que trabaja y, como no es descubierto, sigue trabajando en el lugar y entabla una estrecha relación con el patrón.

Cercano en estilo e intenciones a los hermanos Dardenne, Bruno Dumont realiza *La vida de Jesús* (*La vie de Jésus*, Francia, 1997), retrato cruel y austero de una pandilla de jóvenes sin perspectivas, indolentes, violentos, misóginos y racistas que viven en un “pacífico” pueblo de la provincia francesa. Otra representación verista de la juventud francesa, aunque con un estilo opuesto al de los Dardenne y al de Dumont, mucho más estilizado y lleno de imaginería visual lo ofreció Mathieu Kassovitz en el *El odio* (*La Haine*, Francia, 1995), relato que aborda el problema de la marginación social y la represión policíaca que viven tres amigos en los suburbios de París.

Dos hermanos convertidos en niños de la calle y en delincuentes, producto del abandono familiar, aparecen en *Los hijos de Requin* (*Le fils du Requin*, Francia/Bélgica/Luxemburgo, 1993), de Agnes Mèrlet. En *Los diablos* (*Les diables*, Francia/España, 2002), de Christophe Ruggia, se presenta un caso similar, pero en éste se trata de dos adolescentes de doce y trece años, hombre y mujer, que huyen de los orfanatos para buscar a sus padres.

Otras dos historias sobre niños de la calle, emparentadas con *Los olvidados*, *Salam Bombay!* y *Pixote*, son *Vito y los otros* (*Vito e gli altri*, Italia, 1991), de Antonio Capuano,

y cuya acción transcurre en Nápoles, y la coproducción francesa *El príncipe de la calle* (*Ali Zaoua, prince de la rue*, (Marruecos/Túnez/Bélgica, 2000), de Nabil Ayouch, ubicada en la tercermundista ciudad de Marruecos.

Los temas de la orfandad y el abandono familiar, ligados a la prostitución y la pederastia se presentan en *Ladrón de niños* (*Ladri di bambini*, Italia/Francia, 1991), de Gianni Amelio, *road-movie* en el que una niña de once años y su hermano de diez, son trasladados a un orfanato por un carabinero. La orfandad también es la cuestión central de *Estación Central* (*Central do Brasil*, Brasil/Francia, 1999), de Walter Salles, melodramático *road movie*, de ecos neorrealistas, en el que una profesora y redactora de cartas acompaña a un niño huérfano a buscar a su padre.

En *Las alas de la vida* (*Lilya 4 –Ever*, Suecia/Dinamarca, 2002), de Lukas Moodysson, una adolescente de 16 años, abandonada por su madre, cae en las redes de una organización criminal dedicada a la prostitución. Y un tema similar, pero concerniente a la prostitución masculina de un adolescente de quince años, es expuesto en *Mandrágora* (*Mandragora*, Checoslovaquia, 1997), de Wiktor Grodecki.

Por último, en este breve panorama sobre representaciones realistas en diversas partes del mundo que abarca el mismo periodo estudiado en el cine iberoamericano, es necesario mencionar a dos cineastas estadounidenses: Larry Clark y Gus Van Sant. Clark ha realizado un interesante aunque cuestionable y voyeurístico trabajo: *Kids, vidas perdidas* (*Kids*, Estados Unidos, 1995) y *Perversión* (*Ken Park*, Estados Unidos, 2002), crudas y explícitas visiones sobre niños y adolescentes centradas en el sexo, el alcoholismo y la drogadicción. Mientras Van Sant, de manera mucho más rigurosa y sin tremendismos, en *Elefante* (*Elephant*, Estados Unidos, 2003), penetra en el mundo estudiantil de adolescentes y jóvenes para mostrar las posibles causas que llevan a dos amigos a masacrar a sus compañeros.

Cabe agregar que a partir de la década del noventa se populariza el uso de la cámara de video y algunos cineastas empiezan a experimentar con el formato, el cual abarata costos y permite filmar con mayor libertad creativa sin necesidad de mucha iluminación. En Dinamarca, por ejemplo, surge el último movimiento cinematográfico del siglo XX, Dogma 95, que privilegia el uso de dicho formato y el rodaje de narraciones realistas. Además en esa época hacer cine en video se convierte a la vez en una opción estilística y en un medio

de producción de bajo presupuesto que beneficia a los jóvenes realizadores debutantes, así como a las débiles cinematografías de los países subdesarrollados. En Iberoamérica, limitándonos a la materia que nos ocupa, Barbet Schroeder y Juan Carlos Desanzo utilizan esa tecnología para rodar *La virgen de los sicarios* y *El Polaquito*, respectivamente.

El grupo de películas seleccionadas para este trabajo, representativas de la corriente realista que resurge en la región iberoamericana en el periodo que va de 1990 a 2003, manifiesta una serie de temas comunes: pobreza y marginación social, desintegración familiar, ausencia de padre u orfandad, abandono, pérdida de la inocencia, alcoholismo y drogadicción; violencia y autodestrucción, falta y búsqueda de afecto, y sexualidad temprana. El narcotráfico, “el gran tema trágico que el siglo veinte lega al veintiuno”<sup>158</sup>, es un tópico que sólo se toca en *Caluga o menta*, *Sicario*, *Barrio*, *La vendedora de rosas*, *Huelepega*, *ley de la calle*, *De la calle*, *La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*. Sin embargo, pueden trazarse tres ejes temáticos predominantes ligados a los anteriores: delincuencia y crimen, sicarios y niños de la calle.

#### 4.1 Delincuencia y crimen

*Caluga o menta* (Chile/España, 1990), *Lolo* (México, 1992), *Como nacen los ángeles* (*Como nascem os anjos*, Brasil, 1996), *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Brasil/Francia/Alemania, 2002), *Pizza, birra, faso* (Argentina, 1997), *Barrio* (España/Francia, 1998) y *Ratas, ratones y rateros* (Ecuador/Estados Unidos, 1999)

Cuando se filma la coproducción chilena-española *Caluga o menta*, el contexto político, económico y social de Chile es muy diferente al que existió durante los rodajes de *Largo viaje* y *Valparaíso, mi amor*. Entre 1968 y 1973 el gobierno chileno implementó mecanismos para fomentar la producción cinematográfica, pero a partir de 1974, luego del golpe de estado encabezado por el dictador Augusto Pinochet (1973-1990), dichos apoyos fueron retirados, la censura se recrudeció y varios cineastas importantes (Raúl Ruiz, Miguel Littin, Patricio Guzmán, etcétera) tuvieron que continuar sus carreras en el exilio por causa de una feroz persecución política. El resultado de estas medidas canceló el desarrollo y la

---

<sup>158</sup> RUFFINELLI, Jorge, “La cámara inquieta de los años noventa, revista *Cinémas d’Amérique latine*, Núm. 8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, pág. 12.

consolidación del llamado “nuevo cine chileno” y la posibilidad de crear una infraestructura industrial. Con grandes dificultades, en la década de los ochenta se mantuvo un promedio de producción de cuatro largometrajes que aumentó a siete en 1990, año en el que se restaura la democracia. Tres años antes ya se avizoraba el debilitamiento del régimen de Pinochet y se empezaba a instaurar de nuevo la libertad de expresión. Es bajo estas condiciones que Pablo Perelman realiza *Imagen latente* (Chile/Canadá, 1987), relato sobre un fotógrafo que busca a su hermano, militante de izquierda, desaparecido en 1975.

*Imagen latente* obtuvo cierta repercusión internacional que fue superada por la multipremiada *La luna en el espejo* (Silvio Caiozzi, 1990), decadente drama familiar, basado en una obra de José Donoso, sobre la enfermiza relación de poder que establece un padre autoritario y ex-militar, con su acomplexado hijo. Ese mismo año Gonzalo Justiniano (1955) realiza *Caluga o menta*, su tercer largometraje, cruda descripción de la juventud marginal chilena en la que se utilizan actores naturales y profesionales que hablan la jerga popular. La cinta significó un cambio de registro para Justiniano, un admirador del cine de Polanski, Buñuel, Herzog y Fassbinder que estudió cine en Francia y dirigió años antes la sátira *Hijos de la guerra fría* (1986), sobre el *boom* económico chileno de los años ochenta, y la comedia romántica *Sussi* (1987), un éxito de taquilla.

Coproducida entre Chile y España, y coescrita por Justiniano, Gustavo Frías y José Andrés Peña, *Caluga o menta* tiene una narración lineal, un tanto desdramatizada y arbitrariamente episódica en la que sobresalen las situaciones cotidianas y los tiempos muertos. Fue filmada en escenarios reales y presenta el siguiente texto antes de iniciar los créditos: “A fines de la década de los años 80 uno de cada tres jóvenes chilenos estaba en la categoría de lo que comúnmente llamamos marginales”.

Santiago de Chile. El joven Niki vive de manera paupérrima en un enorme complejo de apartamentos de bajo costo junto a su madre y su hermana, su cuñado y un sobrino de meses. En un terreno baldío, al lado de los departamentos, Niki y sus tres amigos, Nacho, Rorro y Toño se asolean y se drogan con cemento para matar el tiempo. Niki trabaja en un taller mecánico. Al salir roba un carro que usa en la noche para pasear, drogarse y emborracharse con sus amigos y con *La Negra*, su novia. *La Negra* se baja en una calle para prostituirse y lleva a un cliente a un lugar despoblado donde Niki y su pandilla lo asaltan. Otro día Niki y Nacho entran a robar la casa de una anciana sorda a la que golpean

cuando los descubre. *La Negra* coquetea con un vecino. Niki la ve y corre al tipo, mientras ella le dice que lo va a abandonar. Más tarde va a un bar a beber con sus tres amigos. En la madrugada Niki y Nacho, borrachos, pasean en bicicleta en una calle haciendo escándalo. Niki se cae y dos policías lo detienen. La anciana sorda lo identifica. La policía lo tortura para que confiese, pero no consiguen doblegarlo y lo dejan libre por falta de pruebas. El dueño del taller lo corre luego de que lo visita la policía. Cuando Niki y sus amigos se están asoleando de nuevo, *El Feto*, un niño vecino que los sigue, les avisa que van a poner pasto en el lugar. Luego, aparece un funcionario municipal para hacer oficial el anuncio, pero no le hacen caso. Nacho lleva a Niki a visitar a un rico anciano homosexual que le regala ropa y lo manosea. Mientras tanto Niki roba comida de la cocina. Gustavo, un ejecutivo rico, contrata a Niki y Nacho para que vayan a recoger un paquete de marihuana al rancho de una población cercana. Los amigos roban un auto e invitan a *El Feto* para que se divierta. Al regresar Gustavo los invita a una fiesta en donde Niki conoce a Manuela, una joven rica y fantasiosa que lo seduce. Para festejar el éxito del trabajo Niki invita a beber una botella de vino a su madre y le da dinero. Luego va a buscar a su casa a Manuela, quien lo rechaza. Enojado, Niki la cachetea. *El Rorro* y su novia se van a vivir al norte porque ella está embarazada y quieren buscar mejores oportunidades. Niki y Nacho se ven en un bar con otro hombre que los contrata para que recojan un paquete de cocaína en una zona desértica. En el lugar dos bailarinas realizan una danza árabe. Una de ellas resulta ser Manuela, quien perdona a Niki y vuelven a salir juntos. Una noche tres policías sorprenden a Nacho, a Toño y a *El Feto* cuando juegan damas alrededor de una fogata. Nacho corre asustado y un policía le dispara por la espalda y lo mata. Niki decide ir por la droga acompañado de Manuela. Llegan al lugar indicado por el contratante, a un lado de una solitaria carretera, pero cuando va a sacar el paquete de unos casilleros cuatro mujeres lo atrapan y lo golpean hasta desmayarlo. Luego de burlarse de él lo dejan ir con la cocaína. De regreso en la ciudad Niki habla al hombre, pero como no le contesta va a buscarlo a su casa. Al momento de intercambiar la droga por el pago la policía los sorprende y se arma una balacera. Niki escapa con el dinero, pero Manuela resulta herida. En la carretera Manuela muere. Niki la abandona en el auto y pide aventón.

Antes de comenzar los créditos finales, aparece la dedicatoria: “A los jóvenes chilenos de estos años 90”.

Como lo hizo en su tiempo *Largo viaje*, *Caluga o menta* muestra la otra cara de Santiago de Chile, pero ahora el lugar que habitan los protagonistas no es una destartada vecindad rodeada de apartamentos de lujo, sino un complejo de edificios multifamiliares de interés social ubicados en la desértica periferia de la ciudad. El espacio urbano, de nuevo, es visto como un lugar de marcadas desigualdades sociales en donde los jóvenes tienen pocas oportunidades. Por otra parte, si en *Largo viaje* y *Valparaíso, mi amor* los carabineros son vistos de manera positiva, en *Caluga o menta* la policía tortura y mata. Toño, ex presidiario, comenta a sus amigos mientras beben en una cantina: “Desde que nacimos estamos sobrando”. Niki, protagonista del relato, es el único de los cuatro amigos que trabaja, sólo por un tiempo y a disgusto, como mecánico en un taller de autos cuyo dueño lo explota. *El Feto*, un niño vecino, es testigo mudo de las reuniones que el grupo realiza en un terreno baldío y sucio enfrente del edificio en que viven, en donde aburridos e indolentes matan el tiempo, se emborrachan o se drogan con cemento. *El Feto* no se ve contaminado por sus vicios y, por el contrario, su voz en *off* en varias ocasiones nos indica que vive en un mundo de fantasía imaginando contactos extraterrestres.

Apoyado en destacadas actuaciones, muchos movimientos de cámara, un ritmo pausado y abundante música incidental de corte popular, Justiniano muestra las monótonas vivencias y el desgaste existencial de estos jóvenes delincuentes evitando el sentimentalismo y las posturas ideológicas. La mirada del realizador es un tanto distanciada y no juzga a los personajes, pero tampoco parecen agradarle ya que sus representaciones son más bien repulsivas: Niki es un machista proxeneta y agresivo, y Nacho, su mejor amigo, es un bufón, amoral y bisexual, que explota a un anciano homosexual y planea el robo de la casa de una anciana a la que golpean con saña. Como en *Los golfos*, los robos que cometen Niki y Nacho son de poca monta y cuentan con la ayuda de una joven prostituta, *La Negra*, novia de Niki, que en este caso los ayuda a hurtar con engaños las pertenencias de sus clientes, hecho criminal que remite a *Pixote*. Y al igual que en *Deprisa, deprisa*, sobresalen las relaciones entre dos amigos y la novia de uno de ellos, y la cinta termina con un final abierto en el que sólo uno de los tres jóvenes sobrevive. En este caso es Niki, que del mismo modo que Ángela en *Deprisa, deprisa*, inicia un camino incierto.

En *Caluga o menta* los únicos lazos familiares que se exponen son los de Niki, hijo de un padre ausente y de una madre alcohólica que lo regaña por su comportamiento pero

que finalmente acepta el dinero que le da producto de sus fechorías, como sucede con la mamá de Ramón Antonio en *Soy un delincuente*. Las relaciones con la hermana se muestran del todo desdibujadas de la misma manera que las de *La Negra* o las de Toño, quienes desaparecen de la trama sin explicación alguna.

A esas deficiencias del relato hay que añadir un cambio de tono que afecta su carácter realista ya que a partir de la aparición de la chica rica Manuela, la cinta se vuelve un tanto alegórica. Nacho y Niki van a una fiesta a la que los invita Gustavo, un “junior” que los usa para recoger marihuana de un rancho, y de forma un poco inverosímil, Niki y Manuela parecen enamorarse a primera vista. Ella asegura conocerlo y le dice: “en otra vida hace miles de años, en la que ella era una princesa y él un pescador que se juraron amor eterno”. Manuela también es un personaje poco trazado cuya muerte gratuita al final funciona como un agregado más al pesimismo que impregna toda la narración.

Por otro lado, la expresión de “caluga o menta” adquiere sentido cuando de forma por demás circunstancial Manuela aparece disfrazada de odalisca, danzando en el mismo restaurante en donde Niki y Nacho están cerrando un negocio para traficar con drogas. Ella se acerca a Niki y juega con él pidiéndole que elija: caluga (caramelo) o menta, la vida o la muerte, el cielo o la tierra, pero en realidad ninguno de los personajes tiene la oportunidad de elegir y actúan presionados por las circunstancias.

La relación entre los jóvenes amantes, pertenecientes a diferentes estratos sociales, parece impuesta en el guión del filme para hacer un comentario más general sobre la juventud chilena de la época, inmersa en un incierto periodo de transición política y en una estructura social injusta. Para Francisco Javier Millán los protagonistas son:

Huérfanos de un proyecto social, los jóvenes delincuentes de *Caluga o menta* naufragan en democracia. En las calles aprenden que el único camino rápido hacia la prosperidad es la violencia. No son jóvenes de extracción exclusivamente marginal. Manuela procede de una clase media acomodada, pero se une a Niki y Nacho porque como ellos carece de futuro... Son el legado del “milagro económico” de los ochenta, en el que dos de cada tres jóvenes sobran. “Aquí desde que nacemos estamos sobrando”, argumenta uno de los muchachos mientras esnifa un bote de pegamento. Son las víctimas de una exclusión social forjada durante diecisiete años de dictadura militar y que la recién recuperada democracia no sabe cómo solucionar.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*, Huelva, Ocho y medio/Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001, págs. 268-269.



En el mismo sentido que Millán, Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez resaltan la manera en que la cinta expone sin concesiones el retrato de una juventud sin salidas:

(...) a menudo considerada como la más “social” de las cintas chilenas de los 90, es en realidad una de las mayores expresiones del pesimismo finisecular. En lugar de vivir una situación de injusticia que sería superable mediante la acción (como en *Largo viaje*) o la “segunda oportunidad” (como en *El chacal de Nahueltoro*), los personajes de Justiniano purgan una condena cuyo final es tan incierto como el comienzo.

Esa condena procede de la condición social, pero, al revés de sus antecesores en el cine chileno, Niki y sus amigos no avanzan ni tienen posibilidad de evolucionar hacia ninguna parte. La suya es una sobrevivencia en estado de marginalidad, tan perpetua que hasta la muerte resulta sorprendente, como se ve en la secuencia en que Nacho cae baleado por la policía. En uno de los momentos más notables de la película, Justiniano recoge todo su estupor siguiéndolo con un *travelling* durante una agonía que no entiende.<sup>160</sup>

Por su parte, Claudio Salinas y Hans Stangel destacan la forma en que el film presenta una crítica social sin hacerla de manera explícita:

(...) muestra la marginalidad, sin explicitar una valoración, ni circunscribir un lugar específico... Una secuencia de Caluga o menta es ejemplar respecto del encasillamiento del marginal. El Niki, el Rorro y el Feto (sic), los protagonistas de la película beben en un bar frente al televisor. La cámara nos otorga un plano medio y oscuro: es un plano de encierro. Las expresiones son duras, angustiosas y desesperantes. Uno de ellos dice: “Al menos en la cárcel había la esperanza de salir.” ¿Se trata de un enunciado sobre el desencanto post-dictadura. La secuencia no tiene relación argumental con las otras de la película, bien podría Justiniano haber prescindido de ella. ¿Qué hace finalmente este pasaje, sino representar un sujeto sin historia ni proyecto, cuya única condición es estar permanente excluido?

(...) Caluga o menta alude a una dictadura (¿De qué país? ¿Cuándo ocurrió?) y a una democracia que no le ofrece nada a los marginales, pero toda esta alusión debe hacerse atribuyendo dobles intenciones a gestos, frases (como la tan mentada “ahora estamos todos locos”) o personajes (como el funcionario anónimo que ofrece pasto para la población).<sup>161</sup>

Y, atinadamente, Jacqueline Mouesca, señala algunos posibles referentes fílmicos así como algunos aciertos y desaciertos:

(...) es un producto cinematográfico con cualidades específicas bastante claras. Algunos la han asociado al Fellini de *I VITELLONI*. Nos parece más cercano a *MAMMA ROMA*, de Passolini, por el tono e intensidad y porque, como en ésta, el drama se siente escrito desde dentro hacia fuera; una historia relatada con toda la dureza que sólo pueden transmitirle sus propios protagonistas, y de allí seguramente su capacidad para ganar la sugestión del espectador.

Otras cualidades: la excelente actuación de algunos de sus intérpretes: Aldo Parodi, Luis Alarcón, Myriam Palacios; la banda sonora, muy a tono con la obsesiva presencia que la música y el ruido tiene en la vida diaria de los jóvenes. ¿Defectos? También los hay: tentativas de simbolización y escapadas a una cierta intención surrealista, más o menos fallida y gratuita; algunas elipsis que por su brusquedad oscurecen la continuidad del relato.

<sup>160</sup> Huérfanos y perdidos. *El cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1999, págs. 98-99.

<sup>161</sup> “De Caluga o menta a Taxi para Tres: La Representación del Sujeto Popular en el Cine de Transición Chileno de los Noventa”, revista *Faro*, <http://www.upa.cl/revistafaro/salinas.htm>, 30/05/2006.

Se le ha reprochado también la poca verosimilitud de la relación entre el joven marginal y la muchacha de capas altas. Es efectivo, pero no nos parece, en todo caso, que esa relación esté planteada en términos “realistas” ni sea, tampoco, una cuestión esencial en la película.<sup>162</sup>

*Caluga o menta* fue un éxito de taquilla en su país<sup>163</sup> y recibió un premio a la mejor película por parte del Círculo de Críticos de Arte. En el mismo año de 1990, en el extranjero, ganó el galardón a la mejor dirección en el Festival Latino de Nueva York. En México nunca fue exhibida y no ha sido distribuida en video.

Después de la cinta de Justiniano, en Chile no surgen obras en la misma línea hasta 2004, cuando León Errázuriz dirige, aunque con una tendencia más comercial, *Mala leche*, un *thriller* ubicado en el bajo mundo acerca de dos amigos que empiezan a traficar con drogas.

Dos años después del estreno de *Caluga o menta*, en México, Francisco Athié realiza *Lolo*, utilizando una narrativa más convencional y centrando su atención no en un grupo de jóvenes marginales sino sólo en el personaje que da nombre a la cinta. Por ese entonces la industria del cine mexicano sufre una crisis terminal, pierde su hegemonía en el mercado latinoamericano, y entra en una incierta etapa de transición post-industrial en el que las compañías productoras, cadenas de exhibición y distribución que eran apoyadas por el Estado desaparecen. Asimismo, algunas empresas privadas se retiran del negocio, otras se dedican a filmar productos comerciales y populacheros de muy bajo costo, y unas más graban *videohomes* también para un público popular y destinados en gran medida al mercado fronterizo del norte del país.

En la década de los noventa el promedio de producción anual disminuye drásticamente en 1995, por ejemplo, sólo se producen catorce largometrajes, en comparación con los noventa largometrajes que hasta finales de los años ochenta se producían. El presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) implementó una política neoliberal y globalizada que integró a México de manera desigual en un Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos y Canadá. Dicha política agudizó los problemas de pobreza y las injusticias sociales en un país que pese a sus riquezas petroleras y turísticas siguió sumido en el subdesarrollo, como el resto de Latinoamérica. Además, durante el

---

<sup>162</sup> *Cine chileno. Veinte años, 1970-1990*, Ministerio de Educación /Departamento de Planes y Programas Culturales/División de Cultura, Santiago de Chile, 1992, pág. 115.

<sup>163</sup> Mouesca, Op. cit., pág. 115.

mandato de Salinas se afianzan las redes del narcotráfico y se incrementa de manera notable la violencia.

Sin embargo, por lo que respecta al área cinematográfica cuando menos se conservó al Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), organismo gubernamental que fomentó la producción desde 1983, y se habla de un Nuevo Cine Mexicano con la llegada de una renovada generación de realizadores, productores, guionistas, técnicos y actores, y de la repercusión internacional que consiguen películas como *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro, 1992), *El héroe* (Carlos Carrera, 1994) o *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999). Asimismo, *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1990), *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1996), *Sexo sudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998), *Amores perros* y otros éxitos de taquilla, lograron recuperar un público de clase media que se había perdido desde finales de los años setenta; directores consagrados pudieron continuar sus carreras, por ejemplo: Jaime Humberto Hermosillo (*La tarea*, 1990), Jorge Fons (*El callejón de los milagros*, 1994) y Arturo Ripstein (*Principio y fin*, 1994, *Profundo carmesí*, 1996), y varios cineastas jóvenes lograron hacer sus óperas primas, entre ellos los ya citados Del Toro, González Iñárritu y Serrano, Alfonso Cuarón (la comedia postmoderna *Sólo con tu pareja*, 1991); Carlos Carrera (la comedia negra *La mujer de Benjamín*, 1991); Roberto Sneider (la comedia satírica *Dos crímenes*, 1993); Fernando Sariñana (el *thriller* juvenil y fronterizo *Hasta morir*, 1993); Juan Carlos Rulfo (el documental *Del olvido al no me acuerdo*, 1997); Carlos Bolado (la mezcla de *road movie* y drama existencial *Bajo California. El límite del tiempo*, 1998) y Francisco Athié.

Athié (1956), guionista y realizador, estudia teatro en Londres y cine en México, y dirige quince cortos antes de escribir y dirigir *Lolo*, inspirada libremente en la novela *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y en referentes cinematográficos como *Los olvidados*, *Nosotros los pobres* y *Salón México* (Emilio “Indio” Fernández, 1948):

Pensé que si, en *Los olvidados*, “El Jaibo” se viste de una manera peculiar, eso podía servirme para redimirlo, porque en mi película el que se viste como el personaje interpretado por Roberto Cobo es el inocente. Después comencé a hacer este tipo de juegos. Luego recurrí a otro maestro, Ismael Rodríguez, y dije: “La casa de *Nosotros los pobres* está construida de tal manera, entonces construyamos un *set* de manera similar, pero le damos este cambio para que nos permita hacer tomas que don Ismael no podía hacer en su tiempo”; y para que fuera evidente hay momentos en los que yo cité textualmente esa película...

Evidentemente el policía es Miguel Inclán en *Salón México*... En la cinta del Indio el personaje de Inclán es bueno y aquí no. Otra vez es el juego de tipos: es Inclán y no lo es, o,

mejor dicho, es mitad el Inclán de Fernández y mitad el Inclán que interpreta al ciego envilecido de *Los olvidados* de Buñuel.<sup>164</sup>

*Lolo* es un distanciado y estilizado melodrama urbano, con tintes de cine negro, que apuesta por la denuncia social. Fue filmado en buena medida en escenarios naturales, la mayoría nocturnos, y contó con la participación de varios jóvenes “punk” o “chavos banda” que habitan una de las colonias marginales de la periferia de la Ciudad de México:

Marcelino, un policía corrupto, deja entrar a tres periodistas para que tomen fotos de un joven ahorcado que calza tenis de color rojo. *Flashback*. En un barrio pobre de la periferia de la urbe, Rosario, cuarentona y madre soltera de dos niños y dos jóvenes, festeja su cumpleaños en compañía de sus hijos *Lolo*, obrero metalúrgico de dieciocho años; Olimpia, su hija mayor, desempleada y perteneciente a una pandilla *punk*; su sobrino Marcelino, a quien lo acompaña su novia, y Alambrista, el organillero y ex luchador que es su amante. *Lolo* pide un aumento de sueldo en la fábrica en donde labora y se queja de los malos salarios. Al salir del lugar dos policías judiciales lo suben a un auto, lo golpean y asaltan. Como permanece en un hospital cinco días recuperándose de la paliza, lo corren del trabajo y de su casa ya que Rosario no le cree lo que pasó. *Lolo* va a vivir a casa del *Alambrista*. Rosario empeña su reloj con la usurera doña Luz, una anciana solterona que vive con su hermana Martha. Sonia, una adolescente llega a vivir al barrio junto con su madre soltera, una prostituta. *Lolo* la corteja y la invita a salir. Olimpia y cuatro amigos roban una farmacia. El encargado les dispara cuando escapan y mata a uno de ellos, *El Pelón*. Doña Luz paga una cuota a Marcelino, por brindarle protección. Por la noche, alrededor de una fogata, la pandilla bebe y se droga en honor a *El Pelón*. *Lolo* los visita y Olimpia le regala por Navidad unos zapatos tenis rojos y dinero. *Lolo* va con Sonia al cine. Dos tipos lo molestan y pelea a golpes con ellos, pero pierde y sufre un desmayo. Unos vecinos lo defienden. Olimpia y su pandilla entran a robar a una casa, pero el dueño los atrapa y los meten a la cárcel. *Lolo* regresa a vivir a su casa y finge estar dormido cuando Rosario tiene sexo con *Alambrista* en la misma habitación. Rosario visita en la prisión a Olimpia, a la que regaña y da una bofetada. Furiosa, la joven amenaza con matarla y se la llevan las custodias. *Lolo* le lleva serenata a Sonia con el organillo. Al regresar a su hogar

---

<sup>164</sup> DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, “Cineastas mexicanos: Francisco Athié”, periódico *Siglo 21*, Suplemento Siglo 21, Guadalajara, 1/08/1993, pág. 5.

ve que la puerta de la finca de doña Luz está abierta. Espera a que las hermanas se duerman para recuperar el reloj de Rosario y también roba dinero. Martha lo sorprende y Lolo la mata golpeándola varias veces con un jarrón. Cuando huye se le olvida el organillo, se orina y le da otro desmayo. La policía apresa a *Alambrista*. Doña Luz se va del barrio y dice a Marcelino que del asesino sólo pudo ver que llevaba puestos unos zapatos tenis de color rojo. *Lolo* le regala esos zapatos a *Bobo*, un joven con retraso mental. La policía tortura a *Alambrista* y Marcelino sospecha de *Lolo*, a quien sigue cuando éste saca el botín de un escondite. Luego lo acusa del asesinato y le da un día para huir con la condición de que le entregue los tenis y el dinero. En la noche, mientras Rosario duerme, *Lolo* deja el reloj en su cuarto y se va. Al despertar Rosario arroja el reloj por el excusado. Al ver a *Lolo* en una patrulla con Marcelino, los pandilleros de la colonia acusan de traicionar a *Alambrista*, y por la noche lo persiguen, lo golpean, le echan gasolina encima y amenazan con quemarlo vivo, pero lo dejan ir. Aterrado, *Lolo* se esconde en la casa de Sonia, le confiesa su crimen y le pide ayuda para que se escapen juntos. Sonia pide auxilio a su madre, quien la lleva al prostíbulo donde trabaja y, como es virgen, consigue dinero luego de ser rifada entre varios hombres ricos. A la mañana siguiente Sonia le dice a *Lolo* que le prestaron dinero y se van en un autobús. *Fin del flashback*. Los periodistas terminan de tomarle fotos a *Bobo*.

De ritmo lento y pausado, y estructurada de manera circular mediante un enorme *flashback*, *Lolo* cuenta con elaborados movimientos de cámara y con una fotografía esteticista caracterizada por la profundidad de campo y los tonos claroscuras, los cuales dotan a la cinta de una atmósfera lúgubre y amenazante. Esa opción fotográfica y algunas escenas que se acercan más a una puesta en escena teatral, como la de la subasta de Sonia en el prostíbulo, disminuyen el impacto realista de un relato que por momentos adquiere un atributo un tanto onírico.

En ese sentido *Lolo* tiene un tono similar a la segunda parte de *Caluga o menta*, película con la que comparte otros paralelismos con relación a sus protagonistas: la ausencia de padre, una familia disfuncional, el desempleo y la falta de oportunidades. Pero a diferencia de Niki, más amoroso y avisado, Lolo empieza su vida criminal, de manera circunstancial, obligado por una serie de situaciones extremas que se le presentan. Es explotado laboralmente, lo asaltan y lo torturan, se convierte en desempleado, es

chantajeado por un policía corrupto, recibe una golpiza de la pandilla del barrio y, como Pedro en *Los olvidados*, es rechazado por su madre: “Nosotros viviendo de la caridad pública y usted dejándose asaltar”. Dichas situaciones también le ocasionan un deterioro físico, la pérdida de la inocencia y una deshumanización en la que pierde la noción del bien y del mal: traiciona a su mejor amigo, evade la culpa de su crimen y provoca que Sonia se prostituya.

También, al igual que *Los olvidados* y *Caluga o menta*, *Lolo* ofrece una visión urbana del todo pesimista, violenta, y casi sin salidas, en la que los jóvenes que rodean al protagonista recurren a la droga como escape y a la delincuencia para su supervivencia. Sin embargo, hay una diferencia fundamental, Lolo, pese al ambiente que lo rodea, no es como Niki o como su hermana Olimpia, no es un delincuente ni se droga o emborracha, e intenta establecer una relación formal con Sonia. Por otra parte, los personajes femeninos son más fuertes y decididos que los que aparecen en la película chilena: Rosario, la madre, es dominante, activa sexualmente y no acepta el anillo que Lolo recupera de la prestamista; Olimpia, la hermana, es independiente y líder de su pandilla, y Sonia, la novia adolescente, con la ayuda de su madre consigue el dinero para huir con Lolo y buscar una mejor oportunidad de vida. Mientras, en *Caluga o menta*: la madre es una alcohólica amargada que recibe el dinero que Niki le da; la hermana es una joven sumisa y dependiente, y *La Negra* y Manuela viven supeditadas a las decisiones que toma Niki.

El personaje de Lolo está muy bien caracterizado y desarrollado dramáticamente, al igual que el de su opuesto, el del primo y policía corrupto, sin embargo, otros personajes apenas están esbozados como Olimpia, *Alambrista* o *Bobo*, y en general las actuaciones son muy desiguales: en las interpretaciones de Roberto Sosa (Lolo), Damián Alcázar (Marcelino) y Alonso Echánove (*Alambrista*) destaca la sobriedad, mientras que en las de Lucha Villa (Rosario) y Artemisa Flores (Olimpia) predomina la sobreactuación. Sin embargo, para Rafael Aviña, la labor interpretativa es una de las cualidades del filme:

Corrupción, promiscuidad, abuso de confianza, odio social, desintegración familiar y cierta inclinación tremendista que Athié intenta evadir con una buena creación de atmósfera sórdida y opresiva, ágil manejo del ritmo y notable trabajo histriónico, en un filme violento sobre el efecto de avalancha que tiene la violencia, la marginación, y la injusticia social en una obra filmada en las calles con verdaderos “chavos banda”, en la que Lolo aparece como una suerte de actualización de Pedro de Los olvidados con todo y madre “ganosa” y

sexualmente activa (Lucha Villa), como una puesta al día de aquella Stella Inda del filme de Buñuel.<sup>165</sup>

Julia Elena Meche también resalta la labor interpretativa, la ambientación, y señala otras películas mexicanas con las que, además de *Los olvidados*, guarda cierta relación:

Con marcadas influencias buñuelianas, las criaturas de Athié son los *Olvidados* de sí mismos. Seres sin presente ni futuro que se ahogan en la hediondez urbana como aquellos marginados de *¿Cómo ves?* (Leduc, 85), aunque más en la línea del inquietante cine lumpen de Gerardo Lara (*Diamante*, 84; *Lili*, episodio de *Historias de ciudad*, 88) que devora a sus personajes llevándolos a situaciones extremas y cerrándoles despiadadamente toda salida existencial. La experiencia de haber trabajado como asistente del desaparecido director escénico Julio Castillo en la Compañía Nacional de Teatro, lo lleva a desarrollar un extraordinario manejo de los actores (algunos de ellos verdaderos chavos banda) y a recrear atmósferas sórdidamente hiperrealistas...

El audaz camarógrafo Jorge Medina sorprende y atrapa al espectador por su penumbrosa iluminación plasticista y su atmósfera enrarecida con personajes en la distanciada profundidad de campo, en el mejor recordatorio del *film-noir*.<sup>166</sup>

De manera parecida, Jorge Ayala Blanco alaba la cinta, destaca como referente a *Los olvidados*, y aprecia su deuda con el teatro, en especial con la obra *De la calle*:

Muy por encima de la mentalidad *Alarma* a lo Cazals (*Los motivos de Luz*, 1985), de las tartamudas videorrolas lumpen a lo Leduc (*¿Cómo ves?*, 1985), de los monumentos al tedio de la miseria humana a lo Ripstein (*Mentiras piadosas*, 1988) y de las mamonerías infrajodorowskianas a lo Rotberg (*Ángel de fuego*, 1991), el treintaiseisñero Athié ostenta su buñueliano gusto por las situaciones límite. Intempestivamente, *Lolo* pone al día la ternura cruel de *Los olvidados* (1950). Vicisitudes y metamorfosis de la ternura cruel: el inerme. Pedro parece haber reencarnado en Roberto Sosa, la madre delatora Stella Inda en Lucha Villa (aunque un tanto *miscast* por exceso de señorío clasemediero) y hasta el temible Jaibo tiene su equivalente en el primo policía.

Por otro lado, Athié, se enorgullece de la influencia que resultó de haber asistido cinco puestas en escena del director teatral Julio Castillo en su mejor momento. Efectivamente, acaso no existiría *Lolo* sin la miserabilista victimología posismaelrodriguesca de la pieza *De la calle* de Jesús González Dávila, montada por Castillo en 1987, cuyas escenas sintéticas a ritmo de vértigo (similares a las de *Lolo*) dramatizaban los acorralamientos contra muros entenebrecidos de barriadas periféricas y cuya brutalidad en aguafuerte (semejante a la de *Lolo*) ya martirizaba la frágil presencia del hasta ahora cinematográficamente desperdiciado Roberto Sosa hijo. Pero, en la intuición fílmica de Athié, la construcción elíptica y la sofisticación de la miseria van mucho más allá de lo previsible.<sup>167</sup>

<sup>165</sup> “Los hijos de Los olvidados”, en: Agustín Sánchez Vidal y otros, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Ciudad de México, Fundación Televisa, 2004, pág. 303.

<sup>166</sup> “Lolo”, periódico *La Jornada*, suplemento La Jornada Semanal, Ciudad de México, 16/05/1993, pág. 3.

<sup>167</sup> “La juventud sacrificada”, en: *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*, Grijalbo, Ciudad de México, 1994, págs. 323-324.

Por otro lado, de forma acertada, tanto Leonardo García Tsao como Carlos Bonfil hacen notar sus logros pero también algunas de sus debilidades. García Tsao observa un acabado formal demasiado rebuscado:

(...) es un logro en cuanto a creación de atmósferas. Toda la acción, aunque sea diurna, transcurre bajo una lóbrega sordidez; la fotografía de Jorge Medina evita el más mínimo asomo de preciosismo lubezkiano y en sus mejores momentos consigue una viscosidad casi palpable, mientras la banda sonora contribuye con acentos inquietantes, que parecen evocar el disturbio interior de Lolo. Al mismo tiempo, Athié se muestra orgulloso de inscribirse en una tradición del cine mexicano clásico, por lo que cita secuencias, personajes y hasta elementos de vestuario (la camiseta rayada de **Pepe el Toro**, por ejemplo) de cintas emblemáticas de Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo.

Dicha propuesta narrativa construye además la ambigüedad moral de la cinta. El realizador se cuida de no caer en esquematismos del melodrama –como sería, digamos, que la odiosa usurera hubiera sido la asesinada- para no facilitar los juicios morales. Sin embargo, los méritos de Athié se tornan a ratos en limitaciones. Por un lado, esa descripción ambigua es también responsable de que la relación entre los personajes se haga algo confusa... Por otro, la sombra de la excesiva teorización intelectual se proyecta sobre cada plano de **Lolo**, y eso provoca cierta tiesura formal. De ritmo irregular, la película se tropieza en algunos colgones que le restan fuerza.<sup>168</sup>

Asimismo, Bonfil considera que en detrimento de una versión más libre, y quizá más realista, Athié se preocupó demasiado por sus referentes literarios y fílmicos:

A primera vista, *Lolo*, el primer largometraje de Francisco Athié, se somete a los esquemas del melodrama urbano –versión Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres*, 47) o Gabriel Retes (*La ciudad al desnudo*, 88), donde el destino personal es parte de la fatalidad colectiva en una grotesca acumulación de desgracias. Pero Athié evita las facilidades del tremendismo y de la nota roja entendida como propuesta estética. Opta por el vértigo de una atmósfera muy negra, irritante, ocasionalmente interrumpida por ráfagas de luminosidad y vivas composiciones cromáticas. La fotografía de Jorge Medina reinterpreta el relato, transita con facilidad del registro hiperrealista a la sugerencia onírica, y confiere mayor credibilidad e impacto a los diálogos.

Una distancia mayor frente a los modelos narrativos evidentes (*Crimen y castigo* y *Los olvidados*), podría haber acentuado el punto de vista del director, por encima de sus predilecciones de lector y cinéfilo.<sup>169</sup>

**Lolo** no gustó al público mexicano, pero fue aclamada por la crítica y recibió un premio Ariel por la mejor coactuación masculina. En el terreno internacional ganó los premios de la mejor ópera prima en el Festival de La Habana, y del mejor actor en el Festival de Chicago. Después de **Lolo**, otras cintas mexicanas relacionadas con la delincuencia y el

<sup>168</sup> “Crimen y castigo en Neza”, periódico El Nacional, sección Espectáculos, Ciudad de México, 6/05/1993, pág. 4.

<sup>169</sup> “Lolo”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 25/04/1993, pág. 24.



crimen que vale la pena mencionar son: *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1994), *thriller* de estética “videoclipera” sobre dos jóvenes amigos, un “cholo” y un “chavo banda”, que se unen para delinquir; el estilizado episodio de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999) relativo a un muchacho pobre enamorado de su cuñada y dueño de un perro al que hace participar en peleas, y *Perfume de violetas: nadie te oye* (Maryse Sistach, 2000), la más verista de las tres, acerca de un par de amigas de secundaria que ven deteriorada su relación porque una de ellas es violada y sufre de manera cotidiana violencia intrafamiliar.

En Iberoamérica la siguiente muestra notable sobre el tema es la película brasileña *Como nacen los ángeles*, realizada quince años después de *Pixote* en condiciones más favorables, sin sufrir censura alguna y en un contexto de apertura democrática. Durante la presidencia de Fernando Collor de Mello (1989-1993), Brasil entró en un convulsionado proceso de democratización que dejó atrás una prolongada y sangrienta dictadura militar (1964-1985). Al país, inmerso en los mecanismos de un capitalismo global galopante, lo aquejan la pobreza y el subdesarrollo. En 1990 se paraliza la actividad cinematográfica con el cierre de la distribuidora y coproductora Embrafilme y del Consejo Nacional de Cine (Concine). La producción de películas baja de un promedio anual de sesenta filmes a diez, y en 1990 no se produce ninguna cinta y se estrena sólo una. Collor de Mello tiene que renunciar por acusaciones de corrupción y lo sustituye en el cargo el populista Fernando Henrique Cardoso.

A partir de 1994 la producción repunta por medio de pequeñas compañías y de las coproducciones, y algunos realizadores que debutan en este decenio revitalizan al cine brasileño, adquieren cierta notoriedad internacional y recuperan el favor del público: Carla Camuratti y su farsa histórica *Carlota Joaquina, princesa de Brasil* (*Carlota Joaquina, princesa do Brazil*, 1994); Walter Salles, Jr., director de *Tierra extranjera* (*Terra estrangeira*, 1995), drama romántico con toques de cine negro y de crítica social, y de *Estación Central*, (*Central do Brasil*, 1998), el filme más premiado en la historia del cine brasileño, mezcla de *road movie* y melodrama con toques neorrealistas; o Beto Brant con *Los asesinos* (*Os matadores*, 1997), mordaz *thriller* rural sobre un par de asesinos profesionales. Además, cineastas de diversas generaciones continúan sus carreras, como Sergio Rezende, (*Lamarca, Lamarca*, 1994), Carlos Diegues, (*Tieta de Agreste*, *Tieta do*

Agreste, 1995), Nelson Pereira dos Santos, *Cine de lágrimas*, *Cinema de lagrimas*, 1995) y Murilo Salles.

Salles (1950), camarógrafo, guionista, realizador y productor, dirige el primero de sus cinco cortos en 1969 y hace tres largometrajes antes de *Cómo nacen los ángeles*. Es contemporáneo del cineasta Bruno Barreto con el que colabora como fotógrafo en la exitosa comedia erótica *Doña Flor y sus dos maridos* (1976). El guión de *Como nacen los ángeles* fue coescrito por Salles y Jorge Durán (coguionista de *Pixote* y *¿Quién mató a Pixote?*) el cual había trabajado con él en su *opera prima* *Nunca fuimos tan felices* (*Nunca fomos tao felices*, 1984), drama sobre un militante izquierdista que oculta a su hijo sus actividades.

Antes del rodaje se seleccionaron a los dos protagonistas infantiles entre cientos de niños, pero para prevenir lo que le ocurrió a Fernando Ramos da Silva, el malogrado protagonista de *Pixote*, Salles eligió infantes de un estrato social más estable de clase media.<sup>170</sup> *Como nacen los ángeles* presenta una narración lineal tradicional que ocurre a lo largo de dos días y presenta una mezcla genérica: empieza como un *thriller* que de pronto se transforma en una comedia de errores y luego asume las características del drama y la tragedia. Su tema y estructura evoca en momentos a *Horas desesperadas* (*Desperate Hours*, 1955, William Wyler) y a su *remake* homónimo dirigido en 1990 por Michael Cimino, los cuales tratan sobre tres ex-convictos que secuestran y aterrizan a una familia en su propia casa. Al igual que *Lolo*, una parte de la filmación de la película se llevó a cabo en estudio y otra en escenarios naturales, aunque en este caso predomina la primera:

Favela Santa Martha, Río de Janeiro. Branquinha, una adolescente de trece años abandonada por su padre, es entrevistada por un equipo de la televisión alemana que realiza un documental, presume que está casada, e intenta, sin conseguirlo, que le paguen más por su participación. Mientras tanto, el rollizo y retrasado joven Maguila, su esposo, se burla de Camarón, líder de la banda de narcotraficantes que domina el lugar, cuando éste no puede hacer funcionar un rifle. Furioso, Camarón ordena a Maguila que pruebe el arma y le dispare. Maguila lo mata y huye con el fusil. Branquinha contesta a sus entrevistadores que quiere ser la jefa de Santa Martha y no le interesa trabajar de empleada. Japa, su mejor

---

<sup>170</sup> MERTEN, Luis Carlos, “Salles exorcisa drama de niños armados”, [http://www.murilosalles.com/film/cr\\_c02.htm](http://www.murilosalles.com/film/cr_c02.htm), 15/11/2006.

amigo, la interrumpe. Admirador de los gringos y el baloncesto, Japa es hijo de un policía que dejó a su madre. Maguila pide dinero prestado a su mamá para huir. Japa invita a su casa a Branquinha a donde llegan algunos secuaces de Camarón buscando a Maguila. Branquinha va a su casa a darle dinero a Cacá, su hermana menor, para ir en busca de Maguila, a quien encuentra en un escondite. A la mañana siguiente deciden escapar de la favela. Japa los ve y los sigue. Los pandilleros los descubren y comienzan a dispararles. Al salir a una avenida Maguila detiene un carro y secuestra a sus ocupantes, Branquinha y Japa se van con él. Al entrar a un barrio rico los tres fugitivos se bajan del carro porque Maguila tiene ganas de orinar, pero se niega a hacerlo en la calle. Ve abrirse el portón eléctrico de una casa y pide a su dueño, el estadounidense William, que lo deje entrar. William piensa que lo quieren asaltar y de repente su chofer agarra a Branquinha y le dispara en la pierna a Maguila, quien enojado lo asesina de un balazo en la cabeza. William ofrece llevarlo con un doctor. Maguila desconfía y se meten a la casa para que el gringo lo cure. Asustado, Japa insiste en que se vayan. Maguila le ordena ir por Doña Concepción, la sirvienta, la cual atan a una silla. Branquinha descubre que hay otra persona en el sitio que usa el teléfono. Japa va por ella y resulta ser July, hija de William, la cual no entiende el idioma portugués. Branquinha queda deslumbrada por su belleza. Cuando lo curan Maguila se emborracha para soportar el dolor y se queda dormido. Con la ayuda de William intentan irse pero hay una patrulla de la policía en la calle y deciden quedarse. Branquinha ordena a July que se desnude y junto con Japa simulan verla como si estuviera en la televisión. Más tarde Branquinha da un beso a July en agradecimiento porque dio una medicina a Maguila. July le escupe en la cara. Enojada, Branquinha amenaza con matarla, pero Japa se lo impide. En el forcejeo Branquinha dispara un tiro de su pistola. William pide a July que limpie a Branquinha. Martha, secretaria de William, va a buscarlo y se va al no obtener respuesta. Maguila despierta y luego de comer intentan volver a escapar en un auto conducido por William, pero de nuevo ven a la policía y se detienen. Maguila se queda desmayado en el carro. La policía antisecuestro vigila el lugar y prepara un operativo de recate. Por indicaciones de Japa, William intenta convencer a la policía de que no están secuestrados y pide que le dejen llevar a los niños a su casa. Las autoridades se niegan. Más tarde solicita la ayuda de la embajada de los Estados Unidos y la presencia de los medios de comunicación. Sonia, reportera de un canal de televisión, pide ver a William y a July para

comprobar que se encuentran bien. Branquinha y Japa vuelven a discutir porque ella quiere aparecer ante las cámaras y pide a July que le ayude a pintarse y cambiarse de ropa. July intenta desarmarla y pelean. Branquinha y Japa disparan para amedrentarla. La policía entra en acción. Doña Concepción se desata. Tapando su rostro, y con la puerta de la entrada entreabierta, Branquinha muestra a July. Entretanto, Japa se pone un pasamontañas y baila rap en un balcón. Las cámaras también lo registran. Luego se da cuenta que Doña Concepción desamorra a William y le ordena detenerse. Ella no le hace caso y Japa le dispara y la mata. Japa llora desconsolado. Branquinha enciende un televisor y junto con Japa ven las noticias. Ella no aparece, pero Japa sí. Molesta, dispara su arma en dos ocasiones. Japa intenta calmarla. Discuten sobre su posible fuga y Japa le reclama que está celosa porque él sí salió en televisión. Branquinha apunta a Japa con su arma y se le sale un tiro que lo mata. Al caer Japa también dispara su pistola y la hiere de muerte. Consternados, William y July salen de la casa custodiados por la policía.

Las imágenes iniciales de *Como nacen los ángeles* hacen recordar el prólogo de *Pixote* en las que se muestra con profundidad de campo una enorme favela, pero a diferencia del tímido, desamparado y drogadicto Pixote, Branquinha no se droga ni emborracha, es una adolescente orgullosa con casa y familia, que sin mucha conciencia de lo que es el bien y el mal, desea destacar en el ambiente criminal de la favela. Cuando un documentalista alemán le pregunta “¿Qué esperas del futuro?”, ella responde sin complejos y de manera extrovertida: “Quiero ser jefa de Santa Martha. Ser respetada”. Y explica que no le interesa trabajar de empleada en un supermercado o de sirvienta, destino de muchas de las mujeres de clase baja que habitan el lugar, territorio controlado por bandas de narcotraficantes y niños armados que anticipan el descarnado retrato de violencia urbana que se hace en *Ciudad de Dios*.

El otro protagonista, Japa, también se presenta en las primeras imágenes de la cinta como un adolescente extrovertido, de igual modo con casa y familia y sin adicciones, pero a diferencia de Branquinha es muy maduro para su edad, rechaza inmiscuirse en el mundo criminal que le rodea y siempre cuestiona los actos violentos de su amiga, sin embargo, como le sucede a Lolo, pierde la inocencia e incurre en un acto delictivo no planeado y obligado por las circunstancias. Por otra parte, las acciones de Maguila no son razonadas sino impulsadas por un elemental instinto de supervivencia, y precisamente serán sus actos

los que provoquen la serie de conflictos que terminarán de manera trágica para Branquinha y Japa: mata al líder mafioso y es perseguido; tiene ganas de orinar y quiere hacerlo en la casa del millonario estadounidense a cuyo chofer termina asesinando, y como resulta herido complica un posible escape.

Sin caer en lugares comunes ni en el maniqueísmo, a partir de la llegada de los tres marginales a casa del “gringo”, la cinta expone un encuentro con el “otro”, que no sólo es rico y civilizado en comparación, sino también extranjero y estadounidense. Es también un simbólico choque cultural entre el subdesarrollado mundo latinoamericano y el desarrollado mundo capitalista. Desde esa perspectiva afloran los prejuicios raciales y de clase, y se observa como la transculturación y los medios de comunicación pueden influir en los gustos y percepciones de niños latinoamericanos como Japa, por ejemplo, quien califica a William de tonto porque cambió a su esposa estadounidense por una mujer brasileña, y además manifiesta su admiración por los productos estadounidenses. Mientras tanto, Branquinha queda deslumbrada por la belleza de July, la cual cumple con los cánones estéticos impuestos por la televisión y la publicidad. Por otra parte, si los marginales dan miedo y son juzgados por su apariencia, William y July son respetados por su estatus social.

Tanto Branquinha como Japa, acostumbrados a una realidad mediatizada, quieren salir en televisión y ser famosos. Sonia, la reportera de televisión, aprovecha esta situación y transforma la dramática noticia del secuestro en un espectáculo que sólo busca conseguir mayor audiencia, y no una salida real para la salvación de los menores, ya que a la policía lo que le importa son las vidas de William y July. Como resultado, al final, las víctimas del sistema y los que mueren son los “pobres”: el chofer, la sirvienta y los niños.

El relato de *Como nacen los ángeles* está estructurado como una espiral en la que se encadenan situaciones críticas dominadas por el azar y una serie de confrontaciones y rivalidades entre los personajes (los marginales y los gringos, Branquinha y Japa, William y July), la cual provoca un crecimiento constante de la tensión dramática. Sin embargo, en concordancia con el tono irónico de su título, la cinta incluye momentos de humor que relajan dicha tensión, disminuyen la solemnidad de los abundantes diálogos y permiten un respiro al espectador

Pese a que la película fue rodada casi por completo en interiores, con pocos personajes, y muchos diálogos, Murillo Salles evita caer en una puesta en escena teatral y utiliza un lenguaje eminentemente visual en el que son constantes los movimientos de cámara. Además, una cuidada fotografía de tonalidades oscuras y la escenografía de la enorme casa semivacía producen el efecto de una atmósfera claustrofóbica. Cabe agregar, dentro de sus rasgos realistas, las logradas caracterizaciones de sus actores naturales, el uso del habla popular y la sobria utilización de música incidental.

De manera acertada Jorge Ayala Blanco señala que el antecedente histórico de *Como nacen los ángeles*:

(...) se remonta hasta los orígenes miserabilista-neorrealistas del Cinema Novo (*Río 40 graus* de Dos Santos, 1955, sketches *Cinco veces favela* de Hirzman y otros, 1962) o de un cine miserabilista-truculento más reciente (*Un ángel nació* de Brassane, 1970; *Pixote* de Babenco, 1980) para rescatar/retorcer/desbordar desde allí las fuentes fílmicas de un apremio social cada vez más complejo y apenas revelable por comportamientos preadolescentes... Un burlesco del encabritado cinturón de pobreza urbana, un caricaturesco cuan trágico kitsch porque hoy sólo de sangre derramada pueden nacer ángeles.<sup>171</sup>

Tanto Fernando Albagli como Ismael Xavier subrayan las cualidades del guión del film. Xavier concluye que “la idea del ‘encuentro inesperado’ se presenta en su más sistemática versión: la puerta de un garaje se abre y coloca a personas de clases opuestas, que nunca se habían visto, cara a cara. Desde el principio hasta el final la trama sigue un camino creado por decisiones repentinas, gestos accidentales, giros sin motivo”.<sup>172</sup> Mientras tanto, Albagli también centra su interés en la representación fílmica de la favela:

La favela ha sido motivo de muchos filmes brasileños, ha sido considerada por sociólogos europeos como una inventiva forma de morada, una solución más inteligente que la de los complejos de apartamentos de otros países. Para el brasileño en general, entre tanto, favelado continúa siendo sinónimo de desasistido, de desesperanzado. Y favela, aquel lugar de última instancia, guarida de malhechores, a pesar de su población trabajadora. Nelson Pereira, Héctor Babenco, Roberto Farías y Julio Bressane, ya usaron las favelas como escenarios de filmes importantes como *Río Zona Norte*, *Pixote*, *Assalto ao trem pegador*, *Un ángel nació*. Murilo Salles parte de una idea de éste último, inclusive haciendo un homenaje a su título, para conseguir con Jorge Durán, Aguinaldo Silva y Nelson Nadotti, un excelente y ambicioso guión que evita los maniqueísmos habituales de los filmes de tipo sociológico y añade un toque de humor y diversión, algo que sería mínimo de esperar del cine carioca... Dentro de una casa, seis personajes no necesitan quedarse a buscar a un

<sup>171</sup> “El superkitsch neorrealista”, en: *El cine actual, desafío y pasión*, Océano, Ciudad de México, 2003, págs. 341-342.

<sup>172</sup> “Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and the Resentful Character”, en: *The New Brazilian Cinema*, Lucía Nagib (ed.), Londres-Nueva York, I.B. Tauris-Centre of Brazilian Studies-Universidad de Oxford, 2003.

autor, como en la pieza de Pirandello. Murilo Salles comprueba que es un autor. Y la historia avanza entre una parábola de la imposibilidad de comunicación entre clases y el drama social.<sup>173</sup>

Por su parte, Ken Eisner, relaciona la cinta con el teatro del absurdo creado por el dramaturgo británico Harold Pinter, reconoce sus aciertos y también crítica sus apuntes sobre la diferencia de clases:

(...) lo que empieza como una simple parada para ir a orinar se transforma, de una creación a la Harold Pinter al sur de la frontera, en un circo mediático. Aunque todavía sorprende de una manera mordaz, el relato pierde algo de su especificidad y se convierte en un convencional escenario de guerra de clases con un montón de lanzamientos a blancos fáciles.

Sin embargo, el apocalíptico final proporciona un golpe bajo que sacude en un drama generalmente inteligente e impredecible.<sup>174</sup>

***Como nacen los ángeles*** ganó en el Festival de Gramado (1996) los premios a la mejor película, dirección, fotografía, música, edición y galardones especiales para los dos actores infantiles; en el Festival de Huelva (1997) fue reconocida por la mejor dirección y en el Festival de Toulouse se llevó el premio del público. En el mismo año la cineasta Tizuca Yamasaki rodó en Brasil el melodrama realista ***Fica comigo (Um grito de amor)***, también escrito por Jorge Durán, cuya protagonista comparte algunas similitudes con el personaje de Branquinha: una huérfana adolescente y marginal que enamorada de un joven ladrón se convierte en su cómplice. En México, ***Como nacen los ángeles*** se exhibió por primera vez en 1998 en la XIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara,<sup>175</sup> no se proyectó en cines ni ha sido distribuida en video, pero sí fue programada en la televisora cultural Canal 22.

Seis años después, la favela, apenas vislumbrada en los inicios de ***Pixote*** y de ***Como nacen los ángeles***, se convierte en el escenario principal de la acción en ***Ciudad de Dios***, de Fernando Meirelles (1995), la película más vista en Brasil en treinta años, con una asistencia de más de tres millones de espectadores,<sup>176</sup> y una repercusión internacional bastante notable, ya que levantó mucha polémica en torno a la manera espectacular con la que Meirelles abordó el tema de la delincuencia, el narcotráfico y la violencia que priva en

<sup>173</sup> “Seis personajes encuentran a un autor”, [http://www.murilosalles.com/film/cr\\_c05.htm](http://www.murilosalles.com/film/cr_c05.htm), 15/11/2006.

<sup>174</sup> “How Angels are Born”, revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 11/05/1997, pág. 16.

<sup>175</sup> Catálogo de la XIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998, pág. 47.

<sup>176</sup> CIUDAD DE DIOS, office/business, <http://www.imdb.com/title/tt0317248/business>, 20/06/2007.

las favelas de Río de Janeiro. Un problema latente y cada más acrecentado en la sociedad brasileña.

*Ciudad de Dios*, thriller de denuncia social, es el tercer largometraje de Meirelles, quien antes había trabajado para la televisión y el medio publicitario, y es codirigido por Kátia Lund, quien junto con João Moreira Salles en 1998 dirigió el documental *Noticias de una guerra privada* (Brasil, 58 min.), el cual fue filmado en varias favelas y expone los testimonios de policías, traficantes y habitantes para denunciar la violencia y el caos que impera en esos lugares, en donde las bandas de narcotraficantes agrupan a niños y jóvenes que matan y se suicidan por defender sus intereses. El film ubica la gestación del fenómeno del narcotráfico entre los años de 1950-1980, y describe como se incrementó la violencia a partir de la venta de cocaína que desplazó a la marihuana en 1964. Para explicar el problema, en el que aparecen la corrupción policíaca y el tráfico de armas, Lund y Moreira Salles recurren a Paulo Lins, autor de la novela homónima en que está basada *Ciudad de Dios*. Lins vivió en una favela de Río de Janeiro y entre 1986 a 1993 trabajó como ayudante de la antropóloga Alba Zaluar que investigó la criminalidad en las barriadas brasileñas. Esa experiencia lo llevó a escribir, durante ocho años, una novela de trescientas noventa y ocho páginas, con trescientos cincuenta y dos personajes y que abarca un período histórico de dos décadas.

En 2001, Meirelles y Lunds habían realizado juntos el corto *Palace II* (Brasil, 15 min.), basado en uno de los relatos de la novela de Lins, sobre dos adolescentes que quieren asistir a un concierto y para conseguir el dinero de las entradas trabajan para los narcotraficantes de la favela en la que viven. El guión del cortometraje fue escrito por Bráulio Mantovani, guionista también de *Ciudad de Dios*. En la notable adaptación cinematográfica de la obra de Lins, Mantovani conserva la complejidad de su poblado retrato popular, aunque elimina personajes e historias alternas, agrega la figura de un narrador así como un intrincado juego temporal. Pero sobre todo destaca la depuración que hace de la repetitiva secuencia de muertes y actos violentos que con lujo de detalles son descritos en la obra literaria.

Para dotar de realismo a la historia Meirelles y Lund reclutaron a 200 actores naturales provenientes de las favelas y tuvieron que filmar en otra barriada por la peligrosidad del lugar: “Pensamos en filmar en Ciudad de Dios, pero antes habíamos



filmado ahí un cortometraje y nos dimos cuenta de lo difícil que era permanecer ahí, diariamente nos encontrábamos con problemas desde la intervención de los dueños o los disparos, hasta la ineficiencia de la policía y los traficantes fuertemente armados”.<sup>177</sup>

La cinta se rodó en el barrio Noba Sepetiba, no sin antes pedir la autorización del dueño de la zona, a quien Meirelles hizo llegar el guión hasta la cárcel en donde estaba preso para que lo autorizara. Además, el cineasta contrató los servicios de Fátima Toledo, asistente de dirección en *Pixote*, para preparar a los improvisados intérpretes. Según Meirelles:

En publicidad se trabaja mucho con no actores: en 30 segundos es fácil engañar, pero nunca había tenido la experiencia de tomar actores-no actores y darles un papel principal en un largometraje, así que era un gran riesgo. Entonces lo hicimos en varias etapas. En la primera llamamos a Guti Fraga, un actor que tiene un grupo de teatro en Río con experiencia con actores no profesionales desde hace 15 años, que tomó durante seis meses esos 200 chicos de distintas favelas, e hizo que los niños sintieran que eran un equipo, practicó improvisación y otras técnicas de teatro. Esa fue la primera etapa. Después Katia Luna y yo ensayamos, les transmitimos a los chicos la idea de la película, practicamos toda la película con ellos durante dos meses, y finalmente llamamos a Fátima Toledo que es una entrenadora de actores de Sao Paulo. Ella vino a profundizar la emotividad de cada escena con cada chico. Por ejemplo, con Bené y Buscapé que son amigos, Fátima hizo que los actores se hicieran realmente muy amigos. Hizo que Cabeleira se enamorara de hecho de Berenice y con el grupo de chicos de “caixa-baixa”, ella logró que sintieran realmente como una banda.<sup>178</sup>

Favela Ciudad de Dios, Río de Janeiro. La pandilla del delincuente *Zé pequeno* prepara una comida, pero una gallina se escapa y la persiguen por las calles de la barriada. *Buscapé*, adolescente de dieciséis años aficionado a la fotografía, queda atrapado entre los pandilleros y la policía. *Flashback. Los años 60*. Luego de una serie de inundaciones en algunas de las favelas de Río de Janeiro, el gobierno construye Ciudad de Dios a las orillas de la urbe. El “Trío ternura”, formado por los jóvenes delincuentes Cabeleira, Alicate y Marreco, domina la zona y es admirado por los niños Dadinho y Bené. Por recomendación de Dadinho, el trío asalta a los clientes de un motel, pero huye en un auto robado después de escuchar unos disparos. Luego chocan, son perseguidos por la policía y se esconden.

---

<sup>177</sup> Declaraciones de Meirelles a Maximiliano Torres, en: “Ciudad de Dios. Muy lejos del cielo”, periódico *Público*, sección Hey!, Guadalajara, México, 23/05/2003, pág. 4.

<sup>178</sup> Fonseca, Paola, “Entrevista a Fernando Meirelles, director de ‘Ciudad de Dios’”, *Espacio Cine Independiente. Contenidos sobre cine iberoamericano*, 19/04/2003, [<http://www.cineindependiente.com.ar/encuentros/index.php?cod=35>], 15/02/2005

*Tres meses después.* Cabeleira se hace amante de la joven Berenice y Marreco se mete con la mujer de Paraíba, dueño de un bar y soplón de la policía. Al descubrir el engaño, Paraíba mata a su mujer a golpes y la entierra en su casa. Cabeleira intenta irse del barrio junto con Berenice pero Paraíba lo delata y la policía lo mata. Paraíba es detenido. *Los años 70.* Buscapé, hermano de Marreco, está enamorado de Angélica, novia de su amigo Thiago, joven adicto a la cocaína. *La historia del departamento. Flashback.* Dora Zeila, mujer madura, vende por primera vez cocaína en la barriada y se hace amante del adolescente Grande, que cuando crece le arrebató el negocio y se adueña de su apartamento. Zanahoria, su socio, se queda con el comercio cuando Grande va a la cárcel. Luego, Zanahoria lo deja en manos de Negrito. *La historia de Zé pequeno. Flashback.* Mientras el “Trío ternura” roba a los clientes en los cuartos del motel, Dadinho mata a varios empleados por placer. Mata a Marreco porque lo roba. Posteriormente huye al centro de Río de Janeiro y haciéndose pasar por limpiabotas asalta a los parroquianos con la ayuda de Bené. Regresa a Ciudad de Dios y asesina a varios chicos más para apoderarse del tráfico de drogas en sociedad con Bené. A los dieciocho años se hace llamar Zé pequeno y es el delincuente más temido. Bené y Angélica se hacen amantes. Para darles una lección, Zé pequeno ordena matar a un miembro de la pandilla de los Enanos, niños que asaltan personas y tiendas de la favela. *La vida de un incauto.* Buscapé trabaja en una tienda y es despedido porque es amigo de los Enanos. *Flirteando con el crimen.* Junto con un amigo, Buscapé intenta sin suerte asaltar un autobús, una panadería y a un automovilista, porque se hace amigo de las posibles víctimas. Negrito asesina a su mujer. Bené impide que Zé pequeno lo mate. *La despedida de Bené.* Angélica convence a Bené para que se retire y Zé pequeno le hace una fiesta de despedida en una discoteca. Zé pequeno es rechazado por la novia de Manuel, un ex-soldado a quien obliga a desnudarse en público. Bené regala una cámara fotográfica a Buscapé y Zé pequeno se la quita. Negrito intenta matar a Zé pequeno y por error asesina a Bené. Negrito pide ayuda a Zanahoria, que lo ejecuta. Zé pequeno viola a la novia de Manuel delante de él. Más tarde destruye su casa a balazos, y liquida a su hermano y a su abuelo. Manuel se une a Zanahoria y su banda para vengarse. *La historia de Manuel el mujeriego.* Manuel y Zanahoria cometen asaltos para comprar armas. En el asalto a un banco Manuel mata a un vigilante. Se desata una cruenta guerra entre las dos bandas que dura un año. Buscapé busca trabajo en un periódico. Los medios cubren la noticia de la

guerra y la policía interviene. Manuel es entrevistado por una televisora. Celoso, *Zé pequeno* pide a Thiago que le tome fotos con la cámara de *Bené*. Thiago va por *Buscapé*, quien retrata a la banda portando sus armas. *Zé pequeno* le regala la cámara a *Buscapé* que lleva la foto al periódico y es contratado para seguir cubriendo la situación. Mariana, una periodista, lo inicia en el sexo. *Zé pequeno* se niega a pagarle unas armas al traficante *Tío Sam*, que resulta asesinado por el policía que le proveía el armamento. *Zé pequeno* arma a los *Enanos*. *El comienzo del final*. *Buscapé* está atrapado entre la pandilla de *Zé pequeno*, que persigue a una gallina, y la policía, que decide retirarse. Manuel y *Zanahoria* vuelven a atacar a *Zé Pequeno* y un niño de su bando resulta herido. *Flashback*. El niño es hijo del vigilante que Manuel mata en el banco. *Fin del flashback*. El niño mata a Manuel por la espalda. La policía atrapa a *Zanahoria* y a *Zé pequeno*, al que dejan libre para que pague las armas que debe. Los *Enanos* lo ven solo y lo acribillan a balazos. *Buscapé* consigue trabajo permanente en el periódico con la foto de *Zé pequeno* muerto.

A diferencia de *Caluga o menta*, que muestra una mirada distanciada con una tendencia a describir acciones cotidianas de manera un tanto desdramatizada, con un ritmo pausado y sin alardes formales, *Ciudad de Dios*, de forma parecida a *Como nacen los ángeles* y *Ratas, ratones y rateros* maneja una narrativa más tradicional que acentúa las situaciones dramáticas y busca emocionar y generar suspenso en el espectador. Además en *Ciudad de Dios* la imparable e impactante serie de asesinatos son mostrados de modo explícito y parecen querer salpicar de sangre al espectador.

Por otra parte, lo primero que llama la atención de *Ciudad de Dios* es su brillante estilización visual, las desbordantes y deslumbrantes puestas en cámara y en escena que la acercan más a *Buenos muchachos* (*GoodFellas*, Martin Scorsese, EU, 1990), a *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) o a *Corre, Lola, corre* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, Alemania, 1998), que al neorrealismo. Su representación realista radica más en el excelente trabajo de sus actores naturales, en la manera en que se aprovechan los escenarios ciudadanos, y en la forma en que se recrea el ambiente de los años sesenta y setenta, apoyado por una rica banda sonora y un *soundtrack* constituido por quince canciones de géneros musicales populares como la samba, el *bossa nova*, el *soul*, el *funk* y la música disco.

Sin embargo, la edición frenética, la copiosa galería de personajes y las abundantes “imágenes choque” de asesinatos y balaceras no dan reposo para que el espectador pueda

reflexionar, y tampoco se le sitúa en un contexto social más amplio que le permita comprender mejor el problema. Al contrario del documental *Noticias de una guerra privada*, Meirelles concentra la acción en el violento y caótico microcosmos de la favela en un universo predominantemente masculino. De hecho sólo se muestran algunos lugares ajenos a la favela como la playa, el supermercado, el edificio del periódico y la casa de la periodista que seduce a *Buscapé*. Pero esa visión un tanto limitada no impide que se denuncie la corrupción policíaca, el tráfico de armas o que se exponga un comentario sobre el poder de la prensa y la televisión, que por un lado manipula la opinión pública comercializando los hechos sangrientos, y, por otro, haga visible a un espacio urbano olvidado por las autoridades de Río de Janeiro:

Es innegable que “Ciudad de Dios” gira temáticamente en torno a la pobreza y a la violencia. Con ello, y pese a presentar un escenario muy local –la periferia carioca–, logra suficiente capacidad vinculante para que todos los latinoamericanos nos sintamos de alguna manera interpelados por ella. Puede decirse que la historia que se relata ya ha sido entonada por otros coros, y que lo que cambia de una versión a otra son sólo las voces y el escenario. Ahora es una *favela*, pero podría perfectamente ser una *villa miseria* bonaerense (“Dársena Sur”, Reyero, 1997), una *población callampa* chilena (El Niki: Caluga o menta”, Justiniano, 1989), un *suburbio* ecuatoriano (Ratas, ratones, rateros, Cordero, 1999) o una *villa* venezolana (“Huelepega”, Schneider, 1999).<sup>179</sup>

Como en *Soy un delincuente*, *Deprisa, deprisa*, *Pixote*, *Caluga o menta*, *Como nacen los ángeles*, *Pizza, birra, faso* y en *Ratas, ratones y rateros*, en *Ciudad de Dios* los niños y adolescentes son víctimas de un entorno hostil que los induce a la delincuencia y al crimen para poder subsistir, viven el presente y saben que si la suerte no les favorece en cualquier momento pueden morir. Pero aquí la situación que se retrata es la más extrema y alarmante de las películas analizadas en este apartado, por la facilidad que tienen los niños, adolescentes y jóvenes para conseguir armas y drogas que los desquician, al igual que por las constantes pugnas por el poder entre bandas rivales y las violentas incursiones policíacas.

Pese a reflejar dicho ambiente desfavorable, el film no es del todo oscuro y deja pequeños resquicios para que aflore la amistad, el amor, la lealtad y un personaje positivo, *Buscapé*, quien no tiene el carácter para iniciar una carrera delictiva y luego logra escapar del círculo de violencia por medio de la fotografía. Según Meirelles: “En las favelas hay

---

<sup>179</sup> GREENE, Ricardo, “Ciudad de Dios: tan lejos de la postal, tan cerca del infierno”, revista Eure, Vol. XXX, Núm. 91, Santiago de Chile, diciembre de 2004, pág. 121.

tres formas de escapar a la realidad de la violencia. Una es la religión, que está muy presente, otra es el arte, principalmente música, y otra el fútbol. La cuarta vía es la mafia”.

<sup>180</sup> Y es precisamente *Buscapé* uno de los pocos personajes que presenta matices porque la mayoría son unidimensionales y están esbozados con pocos trazos.

La película dividió a la crítica y provocó reacciones encontradas. Para Xavier Ismael combina con acierto la estética posmoderna y el realismo:

*Ciudad de Dios* es un éxito por la forma en que las situaciones son presentadas –como un filme de acción situado en el reino de la “vida real” en lugar de en la habitual fantasía de sangre, metal y pirotecnia. Es una película que trata problemas sociales, pero expresados mediante el lenguaje de MTV, de la cultura del rap y la discoteca que son familiares para los jóvenes que tienen la misma edad que los protagonistas.

Su poder depende de su credibilidad, la cual es intensificada por las actuaciones de amateurs con rostros desconocidos. Estos “actores” han conseguido un nuevo rango de verosimilitud en el cine brasileño que establece un cambio para proyectos futuros (...) el neorrealismo es combinado con un sentido de la imagen como artificio, la narración como un veloz movimiento de emociones transmitida a través de elaboradas ediciones rápidas y de efectos creados por computadora (reveladoramente, los antecedentes de Meirelles son como director de comerciales).<sup>181</sup>

Fernando López también resalta sus aciertos visuales, pero observa una clara falta de profundización en el problema:

“Ciudad de Dios” es impacto puro. Apabulla con la crudeza de su retrato testimonial y con la feroz violencia de sus imágenes tanto como aturde con sus innumerables artificios visuales, que hacen uso y abuso de cuanto truco ha puesto la pantalla contemporánea al alcance de los realizadores. Fernando Meirelles propone una curiosa (y no siempre coherente ni justificable) mezcla de aspereza documental con vértigo de videoclip, quizá para vestir con esos destellos formales (y hacer más digerible) el desdichado cuadro social que quiere revelar ante los ojos indiferentes de sus pares de la clase media, según el mismo ha declarado.

El cineasta paulista utiliza las fórmulas más actuales del espectáculo para pintar la exclusión, la miseria, la marginalidad y el crimen, pero se entusiasma tanto con su estética de shock que si bien el film ha logrado imponer la discusión pública acerca del tema –uno de los grandes dramas que enfrenta el Brasil de hoy- también es probable que genere el contraproducente efecto de tranquilizar conciencias: el show, al fin, se ha puesto por delante de la realidad que se quiere denunciar (...) Si bien en esta visceral historia de pandillas donde todos parecen estar destinados a morir casi no hay juicios morales ni discursos críticos, es posible rescatar apuntes que hablan del estado de exclusión que obra como caldo de cultivo de la corrupción, el crimen y la consolidación de ese ‘orden paralelo’ del que se

---

<sup>180</sup> Agencia AFP, “Denuncia violencia carioca”, periódico *Reforma*, sección Gente, 19/05/2002, pág. 6.

<sup>181</sup> XAVIER, Ismael, “Angels with dirty faces”, revista *Sigth and Sound*, Vol. 13, Issue 1, Londres, enero de 2003, págs. 28-29.

suele tener noticia por los medios. Sin embargo, también es posible percibir cierta mirada de resignación frente a un problema gravísimo que parece aceptarse como una fatalidad.<sup>182</sup>

Por otra parte Philip French subraya su visión poco melodramática y su humor:

Las piadosas película de conciencia social de la Warner Brothers u obras sentimentaloides como la historia de Héctor Babenco sobre el delincuente Pixote, buscan explícitamente conmover nuestros corazones y ganar nuestra simpatía por el desvalido. Meirelles sólo muestra la dinámica del mundo de estos muchachos, y emplea la ironía y el humor negro como comentario. Buscapé el narrador escapa de la barriada por accidente, no por un acto de voluntad moral o por gran fuerza de carácter.<sup>183</sup>

De igual modo Guillermo Vaidovits nota el uso de un lenguaje fílmico efectivo y acorde a los tiempos, pero deplora su postura moral:

Si bien el enfoque de *Ciudad de Dios* es convencional en lo moral, su estilo visual llamativo y el cinismo encantador con el que se han recubierto sus asperezas está en sintonía con los gustos del espectador actual.

(...)¿Por qué digo que su moralismo es trillado y conformista? Nadie negará que la historia del bueno que se mantiene bueno a pesar de las adversidades, es decir, “el ave que atraviesa el pantano sin manchar su plumaje”, es una facilidad poco estimulante para el intelecto y digna del melodrama más ramplón. A eso agrega que todos los malos, independientemente de su grado de vileza, mueren. El canalla sanguinario que mata por diversión, fuera; el que lo hace por venganza, fuera; el que desea cambiar su devastador modo de vida, ¡nada!, también fuera. Luego tenemos esas coincidencias que llevan esa verosimilitud de los incidentes al límite. Precisamente en la fiesta despedida del criminal de buenos sentimientos –se llama *Benne* por cierto- {sic}, cuando todos están celebrando y pasándola bien, un tipo lo mata a balazos. Ah sí, se trata de una desafortunada casualidad porque entre otras cosas – las luces en ese momento comienzan a parpadear, el protagonista recibe emocionado un regalo especial- los disparos ni siquiera iban dirigidos a él, sino a su socio.<sup>184</sup>

En 2002 *Ciudad de Dios* obtuvo los premios a la mejor actuación para todo el reparto masculino, fotografía, edición, y a la mejor película, además de los galardones Glauber Rocha y el de Fipresci por el último rubro mencionado, en el Festival de La Habana, y a la mejor película y mejor director en el Festival de Cartagena, en 2003. A raíz del éxito que tuvo la película en Brasil se creó la serie de televisión *Ciudad de hombres* (*Cidade de*

<sup>182</sup> LÓPEZ, Fernando, “Clip con aspereza documental”, periódico *La Nación Line*, sección Espectáculos, 20/03/2003, [[http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=482077](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=482077)], 15/12/2004

<sup>183</sup> FRENCH, Phillip, “The gang’s all here”, Guardian Unlimited, 05/01/2003, [[http://www.film.guardian.co.uk/News\\_Story/Critic\\_Review/Observer\\_Film\\_of\\_the\\_week/0](http://www.film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_Film_of_the_week/0), 42...], 15/12/2004.

<sup>184</sup> VAIDOVITS, Guillermo, “Los olvidados brasileños”, periódico *El Informador*, sección Espectáculos, Guadalajara, México, 06/07/2003, pág. 11.

*Homes*, 2002-2005), continuación de *Palace II*. En la serie, producida por Meirelles, colaboró parte del equipo técnico y artístico que trabajó en *Ciudad de Dios*. El mismo Meirelles dirigió los cuatro primeros episodios, Kátia Lund y Paulo Lins, escribieron y realizaron algunos programas, y Braulio Mantovani trabajó como guionista.

En México el filme se estrenó en 2003 en la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara<sup>185</sup>, luego se exhibió comercialmente en el mismo año sin repercusión en la taquilla y con una recepción crítica dividida.

De forma un tanto opuesta a las narrativas más tradicionales y a las producciones más costosas que presentan *Como nacen los ángeles* o *Ciudad de Dios*, en 1997 el uruguayo Adrián Israel Caetano (1969) y el argentino Bruno Stagnaro (1973) escribieron y dirigieron *Pizza, birra y faso*, cinta minimalista pionera de la llamada renovación del cine argentino. La cinta fue filmada en escenarios naturales con un raquítico presupuesto de cuatrocientos mil dólares, y cuenta con un reparto integrado en su mayoría por actores naturales que utilizan un léxico callejero. La cinta fue realizada veintiún años después de la cruenta dictadura militar y de la guerra sucia que asoló a Argentina (1976-1983), y catorce años más tarde de restaurada la democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989). En esta época de incipiente apertura democrática se implantó una política de globalización neoliberal que eliminó casi por completo las subvenciones estatales y sumergió más al país en el subdesarrollo, sin embargo la cultura se siguió apoyando y el cine fue favorecido. No obstante, en 1990, durante los inicios del mandato del populista Carlos Menem, estalló una crisis económica y un proceso inflacionario que ocasionaron que la industria cinematográfica argentina estuviera a punto de desaparecer. Pero el gobierno, a través del Instituto Nacional del Cine y las Artes Audiovisuales creado en 1993, continuó fomentando la producción y promoviendo las coproducciones con empresas de televisión y otros países, especialmente con España. Así, si en 1994 se hicieron sólo cinco largometrajes, en 1995 aumentaron a veintidós.

En este periodo llaman la atención internacional los debutantes Tristán Bauer *Después de la tormenta*, (1990), melodrama con ecos neorrealistas, y Marcelo Piñeyro con *Tango feroz: la leyenda del Tanguito* (1993) sobre uno de los primeros cantantes y

---

<sup>185</sup> Catálogo de la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003, pág. 60.

compositores del rock en español. *Tango Feroz* se convirtió en un éxito de taquilla en Argentina al igual que las siguientes películas del cineasta, *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). También continuaron activos directores veteranos de renombre como el militante de izquierda Fernando Solanas (*El viaje*, Argentina/España/México/Francia/Gran Bretaña, 1992), Adolfo Aristarain (*Un lugar en el mundo*, 1992, *La ley de la frontera*, 1995 y *Martín H.*, 1997), Eliseo Subiela, (*El lado oscuro del corazón*, 1992, *No te mueras sin decirme adonde vas*, 1995, y *Despabilate, amor*, 1996), y se produjo la emblemática *Historias breves* (1995), película que agrupa los cortos de los ya mencionados Caetano (*Cuesta abajo*) y Stagnaro (*Guarisove, los olvidados*), Lucrecia Martel y Daniel Burman, realizadores considerados dentro de la generación del “Nuevo Cine Argentino”, que aporta una mirada renovada sobre la realidad argentina alejada de las fórmulas fílmicas convencionales.

En *Pizza, birra, faso*, Caetano y Stagnaro toman prestados elementos del cine negro y el *thriller* para contar una historia no exenta de toques de humor, lineal y desdramatizada, sobre una pandilla de cuatro amigos sin perspectivas que sobreviven en las calles. Mezcla de cine clásico y moderno, la cinta muestra algunas influencias fílmicas. En declaraciones al diario *Clarín*, ambos cineastas manifestaron su admiración por Leopoldo Torre Nilson, Leonardo Favio, Steven Spielberg y John Woo,<sup>186</sup> sin embargo lo que prevalece en el filme es un estilo seco, así como una dura visión de los marginados argentinos que recuerda a Favio:

Buenos Aires. *Cordobés* es el líder de una banda de delincuentes de poca monta compuesta por su mejor amigo Pablo, *Frula* y *Megabom*, el más joven. *Cordobés* y Pablo, en complicidad con el dueño de un taxi, roban a punta de pistola a un pasajero, a quien golpean porque intenta ocultar el dinero que trae escondido adentro del pantalón. Otro taxi se les cruza en una avenida y los conductores discuten. *Cordobés* baja y dispara a la llanta del auto. Luego dejan al pasajero cerca del aeropuerto y en un paraje desierto el taxista les reparte el botín y le da patadas al *Cordobés* por haber disparado. Por la noche van al obelisco, en donde los esperan sus amigos *Frula* y *Megabom*, y Sandra, la novia embarazada del *Cordobés*, quien junto con Pablo van a comprar pizza y bebida. Como siguen hambrientos y ya no tienen dinero, *Cordobés* y *Frula* asaltan a *Rengo*, un mendigo

---

<sup>186</sup> CHOI, Domin, “Una nueva realidad argentina”, <http://www.octaedro.org.ec/revista/pizza.htm>, 23/06/2006.



sin piernas que toca la guitarra en la calle. Después regresan al obelisco para seguir bebiendo licor junto con Pablo y *Megabom*. Los cuatro amigos se meten a la fuerza al interior del monumento mientras Sandra los espera. Por una ventana *Cordobés* ve que *Rengo* llega con dos policías que detienen a Sandra, quien pasa la noche encarcelada. *Cordobés* va por ella cuando sale libre y juntos llegan a la pequeña casa que comparten con los otros jóvenes. Molesta por lo sucedido, Sandra exige a *Cordobés* que encuentre trabajo, se lleva sus cosas y se va a vivir con su padre, un borracho que la maltrata. *Cordobés*, Pablo y *Megabom* provocan una riña dentro de una fila de empleados para robar sus carteras, varios hombres se dan cuenta del hurto y los persiguen por la calle hasta que suben a un camión y escapan. Pablo se desmaya por el esfuerzo, ya que es asmático, y acaba hospitalizado. *Cordobés* engaña a Sandra diciéndole que consiguió trabajo para llevarla a pasear al muelle y proponerle irse a Uruguay para iniciar una nueva vida. *Frula* lleva a *Cordobés* y a los otros a casa de su amigo *Trompa* para planear el robo a mano armada de un restaurante a donde según él acuden ricos y famosos. Les da pistolas. A *Megabom* se le dispara el arma y casi le pega un tiro a *Trompa*, el cual cae al suelo asustado y pierde un diente postizo. En un viejo auto van a asaltar el comedor. *Megabom* se queda afuera esperando al volante mientras los otros ejecutan el robo. Suena una alarma. Salen corriendo. *Megabom* no puede arrancar el automóvil y *Trompa* toma su lugar, pero el auto se descompone unas cuadras más adelante. Un policía pasa y los ayuda a encenderlo de nuevo pero les cobra una “mordida”. Paron para emborracharse sentados en la banqueta. *Trompa* reparte el botín y se queda con la mayor parte. *Cordobés* le reclama y amenazándolos con una pistola huye. Van a una discoteca. *Cordobés* da dinero a *Frula* y *Megabom* para que entren acompañados de dos chicas. *Cordobés* y Pablo convencen al taxista de que asalten a otro pasajero, el cual resulta ser una señora mayor muy tranquila. De repente *Cordobés* golpea en la cabeza al chofer y lo deja desmayado. Como sólo Pablo sabe conducir pero le da otro ataque de asma, la mujer tiene que manejar el vehículo y le presta a Pablo un “aspirador”. En un lugar despoblado bajan al taxista a quien le dan una paliza y le roban el auto, objetos de valor y las armas que esconde. Dejan a la dama en el aeropuerto y ella los denuncia a la policía. *Cordobés* compra dos pasajes de barco para viajar a Montevideo al día siguiente y se los lleva a Sandra, la cual fue golpeada por su padre. En la noche los cuatro amigos van a asaltar las taquillas de la discoteca. *Megabom*

espera afuera cuidando el taxi, pero llega un policía a revisar las placas. *Megabom* intenta distraerlo y acaba recibiendo una golpiza del uniformado. Dentro de la discoteca un guardia descubre el robo y le dispara a *Cordobés* en el estómago. Pablo contesta la agresión y mata al empleado. Al salir con la bolsa del dinero el mismo policía que sometió a *Megabom* asesina de un balazo en la cabeza a *Frula*. *Cordobés* y Pablo escapan corriendo hasta que roban un carro. Amaneciendo, y rumbo a los muelles, varias patrullas los siguen. Pablo logra llegar a la zona y pide a *Cordobés* que huya con el dinero mientras él enfrenta a la policía. Moribundo, *Cordobés* entrega el dinero a Sandra a quien pide suba al barco. Promete alcanzarla después, pero a pocos pasos de distancia cae muerto. Llega la policía y notifica por radio su muerte y la de Pablo.

*Pizza, birra, faso* inicia, al igual que *Los olvidados*, con algunas imágenes documentales, aunque sin una voz en *off* que las acompañe. Se ven planos generales de la ciudad de Buenos Aires, entre ellas, un operativo nocturno en el que la policía detiene a un grupo de jóvenes en el centro de la ciudad; por la mañana, niños y jóvenes limpian los cristales de los autos en las esquinas; unos manifestantes protestan; se ven varios edificios y algunos vagabundos.

Como en *Crónica de un niño solo*, la visión de Buenos Aires no es la de una ciudad cosmopolita y folclórica, con aspiraciones románticamente europeas, sino la de un espacio urbano deshumanizado, sucio y sin glamour, en el que son claras las desigualdades sociales y la crisis económica. El submundo de la desocupación es patente y, en consecuencia, el móvil de las acciones de los protagonistas es conseguir el dinero suficiente para la supervivencia económica cotidiana, para sus necesidades básicas e inmediatas que en su caso son la pizza, la birra (cerveza) y el faso (cigarro), o sea, tener para comer, beber y fumar. *Cordobés*, Pablo, *Frula* y *Megabom* son rateros de poca monta y un tanto torpes como los jóvenes de *Los golfos* y *Soy un delincuente*, o como los chicos de *Pixote*, a los que al final todo les sale mal.

Despojada de los esteticismos de *Lolo* y *Ciudad de Dios*, y alejada de los retos formales de *Como nacen los ángeles*, el realismo de *Pizza, birra, faso* gravita en su tono semi-documental, en la autenticidad de los personajes y la descripción de las situaciones. Cuenta con buenas actuaciones de sus actores naturales, un abundante uso de la cámara en mano, una fotografía funcional en la que están casi ausentes los primeros planos

predominando los de conjunto y generales, y una sobria utilización del sonido y la música. Asimismo es notable su claridad expositiva, y la ausencia de clichés y de sentimentalismos que dan por resultado una denuncia sin trampas ni demagogias. Tampoco hay juicios morales, mensajes edificantes o un regodeo en la miseria y la violencia. La muerte de Pablo, por ejemplo, ocurre fuera de cuadro

El relato de *Pizza, birra, faso* está centrado en la fiel amistad de dos de los cuatro amigos que aparecen en pantalla, como en *Caluga o menta*, aunque en este caso los jóvenes sólo se emborrachan y no consumen drogas, a lo mejor porque no pueden pagarlas. Y algunos de sus personajes y situaciones recuerdan a *Los golfos*, pero aquí el taxista no es la víctima asaltada, sino un criminal que explota a los muchachos, cuyo contexto familiar se desconoce. En ese sentido todos los personajes están contruidos con apenas algunas pinceladas y el mejor delineado es el del *Cordobés*, pivote de la historia y protagonista de una subtrama amorosa al lado de Sandra, con la que quiere tener un hijo como apuesta frente a la inseguridad y a la muerte que puede llegar en cualquier momento. Por otra parte, en la relación que lleva con Pablo parece existir un componente homosexual latente que no se profundiza. El amor de Pablo hacia el *Cordobés* es incondicional e incluso lo lleva a la muerte, mientras el *Cordobés* quiere que su hijo se llame “Pablo”.

Al final, como en *Deprisa, deprisa*, dos amigos mueren por causa de un tiroteo con la policía, y sólo sobrevive la novia del líder de la banda, quien se queda con el botín, pero a diferencia del personaje de la emprendedora Ángela del filme de Saura, Sandra es una joven embarazada, pasiva y tímida, que evita participar en las fechorías de su novio, soporta las golpizas de su padre y sermonea al *Cordobés* para que consiga un trabajo decente.

*Pizza, birra, faso* hace una referencia directa a *Los olvidados* en la escena en la que el *Cordobés* y Frula roban a un hombre sin piernas, y cita a *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sydney Lumet, Estados Unidos, 1975), en una escena en que los jóvenes ven la película por televisión. Por otro lado, algunas secuencias en tono de humor negro como la de la casa de *Trompa*, cuando planean el robo del restaurante, y la siguiente, en la que llevan a cabo el asalto, parecen evocar a Jim Jarmush o a Aki Kaurismaki. El crítico Carlos Bonfil señala además un posible homenaje al francés Julien Duvivier, y destaca de igual modo su aportación al cine argentino:

Stagnaro y Caetano marcan una diferencia de tono con el cine argentino tradicional en la presentación misma de la ciudad de Buenos Aires, distanciada del folclor y las milongas, de la melancolía de los tangos y del laborioso refinamiento de su vida mundana. Buenos Aires es aquí una capital de la crisis económica, del desempleo y de los horizontes cerrados para miles de jóvenes como los que integran la banda de El Cordobés. Es Buenos Aires multirracial, con sus marginados, sus limpiadores de parabrisas, y sus limosneros. Es la capital porteña desprovista de su glamour forzado, desnuda y expuesta como cualquier otra capital latinoamericana, con jóvenes protagonistas de clase media renuentes a integrarse a la vida 'económicamente activa', al sueño social satisfecho que les es indiferente y lejano. No hay aquí un discurso de impugnación social, tan sólo hartazgo y una carga enorme de escepticismo. Las fechorías del grupo de jóvenes son absurdas y mezquinas: desvalijar a los pasajeros de taxis, secuestrar a una señora y obligarla a conducir el auto, ensañarse con un lisiado (como lo hacían El Jairo y su banda en *Los olvidados*, de Buñuel) [sic]. Si algo habrá que saludar en *Pizza, birra, faso*, es la renovación que su propuesta temática, y sobre todo su punto de vista, significa para el cine argentino. Algo similar se dio en el cine mexicano con el retrato de nihilismo juvenil que hizo *Lolo*, de Francisco Athié en 1992... El Cordobés, mortalmente herido, despidiéndose de su novia embarazada que ha de tomar el barco para Montevideo, es la escena definitoria de la cinta, su aproximación al romanticismo, el tributo posiblemente involuntario, no por ello menos sugerente, a un clásico de Julien Duvivier: *Pepe le Moko*, de 1936.<sup>187</sup>

De manera similar a Bonfil, Alejandro Ricagno, subraya sus cualidades realistas y la relaciona con *Los olvidados*, pero además agrega como referente fílmico a *Deprisa, deprisa*:

Caetano y Stagnaro se ciñen a la causa de contar una historia de marginales sin dejar nada al margen: ni los códigos de lenguaje, ni las hijadeputadas, ni la ternura, ni las lealtades, ni las presiones de los que finalmente se aprovechan de la carne de cañón, sean canas o taxistas truchos. Sin un propósito apriorístico de hacer cine social, lo hacen con las mejores armas, evitando las situaciones fáciles, con una envidiable economía narrativa, con garra, con ganas. Como en el Saura de *Deprisa, deprisa*, como en el Buñuel de *Los olvidados*, la denuncia de un estado de cosas está implícita en la historia y no por encima de ella. Stagnaro y Caetano hacen un film de género: la historia puede verse como un policial de perdedores o un retrato de amistad con códigos de honor, pero nunca como un mero estudio sociológico con indignadas notas al pie. Basta el plano inicial con voces en off de los canas hablando por el radio del patrullero, o el lírico, pausado, triste plano final en el puerto, para reconocer que todavía hay quienes pueden convertir la noticia policial de un diario en una historia llena de furia y sonido, pero que no está contada por idiotas, sino todo lo contrario, por dos directores que en esta ópera prima unen inteligencia y sensibilidad por partes iguales, con una coherencia que más quisieran algunos compatriotas que filmaron más de media docena.<sup>188</sup>

Gustavo Geriola también centra su atención en su estilo realista y recalca el lenguaje que utiliza:

<sup>187</sup> "Pizza, birra, faso", periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 31/09/1998, pág. 24.

<sup>188</sup> "La sorpresa: Pizza, birra, faso. Furia y sonido", *Elamante.com*, sección Festivales, {[www.elamante.com/nota/0/0780.shtml](http://www.elamante.com/nota/0/0780.shtml)}, 05/12/2005.

El “realismo sucio” del film no está tampoco conducido por ninguna superioridad moral de la cámara o del espectador. Los hechos están allí expuestos sin barroquismos, pero con un manejo muy sutil y progresivo del ritmo narrativo y una magnífica actuación que no sólo carece de todo distanciamiento sino que, por el contrario, absorbe empáticamente hasta al espectador más resistente. El ritmo del relato está progresivamente metido por el fracaso reiterado, casi inocente, de cada uno de los robos...

Sea como fuere, en este mundo de corrupción generalizada, lo único que parece conservar la potencia de la vida es el lenguaje. No sólo porque la película introduce, como muy pocas veces o nunca en el cine argentino, un dialecto provinciano, sino por la potencia transformativa del significante. Palabras del tradicional lunfardo recicladas, palabras de jergas callejeras y nocturnas, palabra injuriosa en el lenguaje del amor, la repetición obsesiva y que llega hasta cancelarse a sí misma, palabras rimadas –como la homofonía de los apellidos de la pareja de directores-guionistas-que confluyen en un sintagma de solidaridades azarosas, significantes que remiten a significados diversos, siempre inestables.<sup>189</sup>

Por otra parte, tanto Julia Elena Melche como Jonathan Holland muestran algunas de sus debilidades en cuanto a su construcción dramática. Para Melche tanto la historia como el desarrollo de los personajes son poco convincentes:

Con evidentes influencias buñuelianas, los personajes son, de alguna manera, *Los Olvidados* de sí mismos sin salida existencial, quienes encuentran en la delincuencia una forma de poder y en el oportunismo la única alternativa para sobrevivir. Sin embargo, nunca alcanza intensidades dramáticas en el proceso de deshumanización de los muchachos para que el irreversible y total deterioro físico y espiritual de los mismos resulte convincente. Lejos de aquellas miradas frías e inquietantes sobre los infiernos miserables de seres sin oportunidades laborales, carentes de afecto, cuyos destinos se diluyen sin importarle a nadie ¿Cómo ves? (Leduc., 85), *Diamante* (Lara, 84), *Rodrigo D. No Futuro* (Gaviria, 89) y *Lolo* (Athié, 92), la película ofrece un tratamiento complaciente en cuanto a la violencia, y a las situaciones límite, hábitos y comportamientos de los jóvenes (nunca se observa que consuman drogas), quedándose a medio camino entre la denuncia social y el cine de pandillas.<sup>190</sup>

Holland no menciona a Caetano como director, critica la falta de profundización en los personajes y, también, erróneamente, la aspereza del relato, característica que distingue al film y lo sitúa en una vertiente realista alejada de los cánones tradicionales:

Película de culto entre los jóvenes argentinos, “Pizza, birra, faso”, del joven de 25 años Bruno Stagnaro, es una cinta de bajo costo que ofrece una mirada descarnada sobre la miseria adolescente de los afligidos barrios pobres de las afueras de Buenos Aires. Al igual que ‘La vendedora de rosas’ del colombiano Víctor Gaviria, el film parece cargado con la conciencia de que algunos temas son demasiado sombríos para someterlos a las manipulaciones de un guión bien afilado. El resultado –técnicamente imperfecto, con

<sup>189</sup> “Pizza, birra, faso”, *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, sección Film Reviews, Arizona State University, mayo de 1999, págs. 146 y 147.

<sup>190</sup> “Marginalidad a medias”, periódico *Reforma*, sección Gente!, Ciudad de México, 24/10/1999, pág. 14.

personajes poco atractivos que se la pasan abusando unos de otros- es desagradable de ver y diametralmente opuesto a cualquier cosa definida como “entretenimiento”...

La película carece de las usuales explicaciones psicológicas y sociales acerca de las espantosas condiciones mentales de sus protagonistas; incluso las fuerzas de la ley no son retratadas como particularmente malvadas. En esencia lo que les falta a estos muchachos es la habilidad para reflexionar sobre sí mismos, y eso otorga a la película un poderoso efecto de crudeza y fealdad que hace sentir al espectador como un voyeur incómodo.<sup>191</sup>

*Pizza, birra, faso* consiguió atraer a las salas a más de cien mil espectadores y, en 1998, la cinta ganó en el extranjero el gran premio del jurado en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse (1998); las preseas por mejor director, película y guión en el Festival de Cine de Gramado; el gran premio en el Festival de Toulouse, y los premios Fipresci en los festivales de Friburgo y Mar de la Plata. Además, un año después, la Asociación de Críticos de Cine de Argentina le otorgó los premios a la mejor película, ópera prima, guión original y revelación masculina. En México se estrenó en 1998 en un Foro de la Cineteca Nacional y un año después de manera comercial sin llamar la atención de la crítica ni del público.

Otro grupo de amigos, pero con menor edad, menos problemas económicos y quienes viven con sus respectivas familias de clase baja, son los protagonistas de la coproducción española-francesa *Barrio* (1998), segundo largometraje de Fernando León de Aranoa (1968), guionista, realizador y productor.

En la década de los noventa, España goza de un sólido gobierno democrático y de una mayor estabilidad económica, política y social que la de los países latinoamericanos. Mediante el apoyo estatal y la indispensable intervención financiera de las televisiones, la industria del cine español asume el liderazgo en la región iberoamericana y se convierte en un promotor fundamental de las coproducciones internacionales logrando, desde entonces y hasta la fecha, que numerosas películas latinoamericanas hayan podido filmarse. Las ayudas estatales promueven la producción de óperas primas y es por ello que entre 1990 y 2001, la notable cantidad de doscientos cincuenta y un realizadores pueden filmar su primer largometraje.<sup>192</sup> Entre los cineastas destacados de la época, que de cierta manera renuevan las propuestas estéticas y temáticas de la cinematografía española, se pueden mencionar a:

<sup>191</sup> “Pizza, Booze, Smokes”, revista Variety, Los Ángeles, 26 de octubre al 1 de noviembre de 1998, págs. 62 y 65.

<sup>192</sup> HEREDERO, Carlos F., y SANTAMARINA, Antonio (eds), Semillas de futuro. Cine español 1990-2001, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, pág. 45.

Juanma Bajo Ulloa (*Alas de mariposa*, 1991), Julio Medem (*Vacas*, 1992, *La ardilla roja*, 1993), Alex de la Iglesia (*Acción mutante*, 1992, *El día de la bestia*, 1995), Alejandro Amenábar (*Tesis*, 1995, *Abre los ojos*, 1997), Benito Zambrano (*Solas*, 1999) y el propio León de Aranoa. Además, en el terreno nacional e internacional, De la Iglesia, pero sobre todo Amenábar, tuvieron éxito en la taquilla y fueron bien recibidos por la crítica.

Mientras tanto, directores veteranos de renombre surgidos en los sesenta como Saura (*Taxi*, 1996, *Goya en Burdeos*, 1999) y Vicente Aranda (*Amantes*, 1991, *Celos*, 1999) continúan sus prolíficas carreras, al igual que otros, provenientes de la década de los ochenta, como Fernando Trueba (*Belle époque*, 1992, *La niña de tus ojos*, 1998), Montxo Armendáriz (*Historias del Kronen*, 1995, *Secretos del corazón*, 1997) y Pedro Almodóvar (*Kika*, 1993, *Todo sobre mi madre*, 1998), autor de un cine muy personal que además de conseguir algunos éxitos de taquilla se consagró como el director español más respetado y premiado en el ámbito internacional.

Antes de realizar *Barrio*, León de Aranoa, dirigió un corto y su ópera prima *Familia* (1996), una comedia con toques de crítica social que obtuvo varios premios. Admirador de la obra del inglés Ken Loach, en especial de su cinta *Riff-raff*, León de Aranoa plantea en *Barrio* un cine de denuncia social sin caer en el panfleto y destacando la descripción de los problemas cotidianos de seres marginales y anónimos. Basada en un guión original de su autoría, la película es un melodrama urbano con toques de comedia y un estilo verista:

La realidad es muy rica y se cuenta poco, por lo menos en España. Hace muchos años que no se hace, por ejemplo lo hizo *Deprisa, deprisa*, de Carlos Saura, pero han pasado muchos años y ya no hay esa tendencia. Quizá se deba a que aparentemente hay un momento de bienestar social en toda Europa. El cine no se molesta en retratar la oscuridad, lo que hace es pensar que todo va bien y cuenta historias de la gente con dinero, de los profesionales jóvenes.

Esta situación es similar a la del neorrealismo de los años cincuenta, en la que había cierta prosperidad y por lo tanto cierto interés en ocultar las situaciones adversas. Ahora, en España o Europa pasa lo mismo, están todos encantados haciendo las listas de los más ricos del mundo, aunque ciertamente no hay focos de miseria como en América Latina. Mis personajes no están conectados con la droga, son chavales que están en la calle; no para robar, porque no están muriendo de hambre, pero tienen otro tipo de marginalidad, más moral, más psicológica.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Díaz Rodríguez, Verónica, “Mis historias salen de los periódicos”, entrevista a Fernando León de Aranoa, periódico *El Financiero*, sección Espectador, Ciudad de México, 27/03/2000, pág. 100.

**Barrio** tiene un elenco compuesto por actores naturales y profesionales, y maneja un lenguaje popular repleto de modismos. A decir del cineasta, los intérpretes amateurs fueron: “Seleccionados tras semanas de *casting* en institutos, los jóvenes actores proceden de familias y ambientes que pueden encontrarse en cualquier barrio de una gran ciudad”:<sup>194</sup>

Madrid. Los amigos *Rai*, *Javi* y *Manu*, de quince años, habitan en los apartamentos de un suburbio pobre de la ciudad y matan el tiempo de las vacaciones de verano fantaseando con tener sexo e ir de vacaciones a la playa. *Rai* vive con sus padres Ana e Ignacio, y, a escondidas de ellos y de sus amigos, negocia con la droga que le da *Guti*, un traficante amigo de su hermano. *Javi* también vive con sus papás, Carmen y Ricardo, un abuelo materno sordo y Susi, su hermana mayor, quien coquetea con *Rai*. Y *Manu* está obsesionado por una joven vecina mulata y vive sólo con su padre viudo Ángel, un hombre amargado, alcohólico y pensionado que casi no sale de casa. *Javi* y *Manu* acompañan a *Rai* a ver a *Guti*. *Manu*, a escondidas de sus amigos, decide trabajar como repartidor de pizzas, pero como no tiene moto se traslada en autobuses y tiene problemas con los clientes porque llega tarde. En un supermercado *Rai* roba las tapas de los yogures porque quiere participar en un sorteo que se anuncia en la televisión para ganar un viaje. Los tres amigos van a buscar cosas en los contenedores de basura e inventar juegos. Al barrio llegan unos músicos callejeros gitanos. Delante de sus hijos, Carmen reclama a Ricardo que tienen diez años sin salir de vacaciones. Él por su parte protesta por tener que mantener a su papá. El abuelo ignora a su yerno y como pasatiempo se la pasa espiando a un vecino policía, racista y violento. *Rai*, *Javi* y *Manu* van a un cementerio a robar flores para luego revenderlas en un bar. *Rai* gana una moto acuática que tiene que amarrar a un poste de la calle porque no cabe en el apartamento y confiesa a *Javi* que le gusta su hermana. Una noche *Rai* lleva a sus amigos a visitar a su hermano mayor a la tienda en la que trabaja como guardia de seguridad. El hermano los deja en el cuarto de las cámaras de vigilancia mientras tiene sexo con una amiga. Ellos observan el coito a través de las cámaras. *Javi* y *Manu* se masturban, mientras *Rai* se obsesiona con la pistola de su hermano y juega a la ruleta rusa. En el mismo camión en el que viaja *Manu* para llevar una pizza sube Ángel. *Manu* se oculta y ve que baja en un terreno baldío. Los tres amigos imaginan asaltar un camión de valores y

---

<sup>194</sup> VILLENA, M. A., “Cuatro actores desconocidos saltan del barrio a la fama”, periódico *El País*, sección La Cultura, Madrid, 24/09/1998, pág. 39.



cuando caminan por una calle *Rai* abre la puerta de un auto. *Manu* se enoja. Carmen y Ricardo se separan. Ricardo se va a vivir a una furgoneta. Al salir de una cafetería y ante la sorpresa de sus amigos, *Rai* es detenido por la policía por llevar un paquete de droga. Al ser interrogado se niega a delatar a *Guti*. *Javi* visita a Ricardo. Ángel compra a *Manu* un pastel para festejar su cumpleaños. *Rai* sale libre e invita a sus amigos a una discoteca con el dinero que le da *Guti* por no delatarlo. Al regresar a casa no alcanzan el último metro y se van caminando por un túnel abandonado en el que viven varios indigentes. Luego entran por la fuerza a una tienda de trofeos y roban algunos. Al llegar a los apartamentos descubren que robaron la moto acuática. Ríen. *Manu* va al lugar donde bajó Ángel del camión y llega a un túnel lleno de borrachos y drogadictos, entre los que se encuentra *Rafa*, su hermano mayor, de quien Ángel decía que era un trabajador exitoso que vivía en otro lugar. Los tres camaradas ven que una pareja tiene sexo dentro de un auto, se acercan a mirar y descubren que la chica es Susi, quien al parecer se prostituye. *Manu* dice a su padre que vio a *Rafa*. Él llora. *Manu* entonces continúa afirmando la mentira de su padre y le da el dinero de lo que ganó como repartidor. *Rai* va a buscar a *Javi*, pero no lo encuentra e invita a Susi a pasear. Ella le pide tiempo para arreglarse. Mientras tanto *Rai* intenta abrir un auto estacionado que resulta ser del vecino policía. Cuando intenta encenderlo el vecino sale y mata a *Rai* de un balazo. *Manu* y *Javi* en un carro del metro lloran desconsolados. Los músicos callejeros actúan. La gente les arroja monedas.

Menos áspera y sobria que *Deprisa, deprisa*, y más cercana a *Los chicos, Barrio* retoma, según Ángel Quintana, un sendero realista poco abundante dentro de la historia del cine español.<sup>195</sup> Con una mirada agri dulce, sin trampas sentimentales y notables actuaciones, León de Aranoa cuenta un relato sobre la vida cotidiana de tres adolescentes normales, de clase media baja, un tanto ingenuos y sin vicios, pero desencantados, insatisfechos e inmersos en un ambiente negativo que no les proporciona oportunidades. Son el reflejo de una sociedad desigual y decadente que no tiene cabida para la inocencia.

En términos dramáticos, lo que les sucede a *Rai*, *Manu* y *Javi* es quizá menos importante que lo observado a veces, con una mirada de voyeur: *Manu* espía a su vecina mulata; *Rai* a la hermana de *Javi*; *Manu* y *Javi* al hermano de *Rai*; *Manu* a *Rafa*, su

---

<sup>195</sup> “El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa”, en: *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 39, octubre de 2001, Valencia, IVAC La Filmoteca/Paidós.

hermano drogadicto, y los tres a la hermana de *Javi*. Vagando por las calles, los tres amigos hacen una serie de descubrimientos que empiezan a forjar su madurez, pero ven pasar la vida en lugar de disfrutarla, porque las vacaciones en el mar son para los ricos y los placeres sexuales que desean son inalcanzables: la muchacha del cartel, la mulata cuidadora de niños o las chicas del teléfono de sexo. Y a lo largo de la película se presenta, de manera frecuente, el contraste entre las fantasías que imaginan en múltiples pláticas sin sentido, y su realidad.

Además de sus frustraciones, *Manu* y *Javi* arrastran conflictos familiares. *Manu* sufre el proceso de divorcio de sus padres por culpa de los desplantes violentos de su papá y *Javi* es huérfano de madre y tiene un padre alcohólico que intenta ocultarle la verdad sobre su hermano *Rafa*. Por otra parte, *Rai*, el más optimista y bromista, es víctima de la manipulación de su hermano mayor que indirectamente lo inicia en el negocio de drogas y también tiene marcadas tendencias criminales, pero de las dos cosas sus padres ni se enteran. Y al final esas tendencias le causarán la muerte en manos de un policía paranoico obsesionado con el terrorismo. Como la muerte de Pablo en *Pizza, birra, faso*, la de *Rai* también ocurre fuera de cuadro.

Con excepción de los actos delictivos que comete *Rai* de forma individual los pequeños robos que cometen los tres amigos juntos en el cementerio o en la tienda de trofeos pueden considerarse más como travesuras o muestras de rebeldía que verdaderos actos criminales, y no son equiparables a los delitos en los que incurren los protagonistas de *Los golfos*, *Deprisa, deprisa*, *Caluga o menta* o *Pizza, birra, faso*, por ejemplo. Si bien con todas estas cintas *Barrio* comparte una visión desesperanzadora, y Madrid se muestra como una ciudad multiétnica de grandes contrastes, con zonas suburbanas de interés social en las que las viviendas parecen panales, como las que habitan los protagonistas, hay mendigos por todas partes, escondites de drogadictos, e incluso una estación de metro fantasma habitada por indigentes e inmigrantes. Aunque cabe agregar que este último escenario rompe con el realismo imperante a lo largo del filme, y adquiere sobre todo un carácter simbólico, ya que parece más una idea del director por reafirmar su crítica social que un lugar creíble dentro de la urbe. Del mismo modo, como en las películas antes mencionadas, entre los temas principales de *Barrio* destacan el de la amistad y la solidaridad.

Cabe agregar que en cuanto a su tono agridulce, con toques de comedia y un final trágico, el film se acerca a *Como nacen los ángeles* y a *Pizza, birra, faso*. Y respecto al uso de su rica banda musical guarda cierta relación con *Deprisa, deprisa* en cuanto al abundante uso de canciones populares que ayudan a recrear el ambiente de la época y a mostrar los gustos juveniles, pero en este caso el *soundtrack* está compuesto de dieciséis melodías con ritmos de *rap*, *salsa*, *cumbia* y *hip hop*, y algunas de ellas también funcionan como un subtexto de crítica social. Para Carlos Suárez este aporte musical es uno de los elementos valiosos del film al igual que su estilo narrativo:

Versión actualizada cuasi neorrealista del *Stand by me* (*Cuenta conmigo*), de Rob Reiner, donde el terror acechante es la caída en la delincuencia, el atasque en las drogas, la sobre-explotación sin futuro o la inopia. Un *Cuenta conmigo* redimidor, íntimo, humorístico, entrañable, conmovedor –sin embargo–, aderezado con la combatividad casi militante de un *soundtrack* activista y redondeador de la propuesta descriptivo-intimista de un León de Aranoa como prometedor cronista de las condiciones sociales de la España enmascarada de modernidad y disfrazada de gran neoburgués.<sup>196</sup>

Rafael Aviña al igual que Magali León también hacen hincapié en sus modos de expresión.

Aunque Aviña resalta su énfasis crítico:

(...) observa y hace cómplice al espectador de una realidad sin posiciones didácticas... Retrato fiel y sin artificios melodramáticos de una clase media siempre al filo, olvidada por los gobiernos de González y Aznar, tal como sucede con los jóvenes mexicanos de los barrios bajos en este país. Sus ilusiones rotas, sus frustraciones auestas y sus conflictos familiares a través de imágenes sencillas, despojadas de moralina para comprender ese absurdo “bienestar para las familias” que la demagogia mundial en el poder lanzó como bandera de batalla. Tres muchachos normales que encaran la supervivencia no tanto física o económica, sino emocional de su barrio, adolescentes en cuyas casas siempre hay gas y comida, pero que son relegados y tachados de delincuentes como sucede en la escena final.<sup>197</sup>

Y León centra su interés en el discurso sobre los jóvenes:

De lo que se trata es de entender que por arriba de la fatalidad está la amistad, el gusto por la vida y la posibilidad de que se cumplan los sueños.

Y el espectador queda a merced de las “debilidades” del director, pues sin concesión alguna es obligado a leer más allá de la edad y de lo formalmente narrado. Sin dramas, sin acusaciones, sin moralejas, pero con gran dominio estilístico Barrio desahoga una vieja discusión (¿qué van a ser nuestros jóvenes?) y nos propone, al resto de los mortales, hablar menos de los jóvenes pero más con ellos.<sup>198</sup>

<sup>196</sup> “Barrio”, periódico *Excelsior*, suplemento Arena, Ciudad de México, 09/04/2000, pág. 13.

<sup>197</sup> “Los hijos de Los olvidados”, en: Agustín Sánchez Vidal y otros, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Ciudad de México, Fundación Televisa, 2004, págs. 304-305.

<sup>198</sup> *Barrio y Familia*, de León de Aranoa, periódico *unomásuno*, sección Acento X, Ciudad de México, 31/03/2000, pág. 4.

Por otro lado David Rodney destaca la calidad del guión y el uso del lenguaje popular:

(...) Su inteligente y honesto guión hábilmente captura el ritmo y el sabor del lenguaje callejero adolescente en frescos y muchas veces divertidos diálogos, y es igualmente adecuado al describir –con objetividad y sin melodrama– la textura de la vida de familias disfuncionales que subsisten con ingresos muy precarios...

León de Aranoa exhibe un astuto sentido de la economía, tanto en las primeras acciones que transcurren ligeras, como en los desarrollos posteriores cuando un tono más sombrío es gradualmente introducido cuando cada adolescente pierde la inocencia de diversas maneras. Desenvolviéndose en escenas cortas y compactas, apoyadas por una pista sonora de rock y rap español, la película nos transporta a estos personajes y su mundo desolado en términos realistas, callados, sin la necesidad de discursos indebidamente dramáticos o socialmente conscientes.<sup>199</sup>

Sin embargo, incomprensiblemente, para “Arkadin” el guión de la cinta es su principal debilidad:

(...) es una película de “guión literario y personajes”, el anticine que decía el Maestro Hitch. La película de un guionista, una novela no escrita. Y lo que es peor, una novela ¡minimalista! Esto es: hay tema, un documental sociológico sobre el extrarradio madrileño, pero no hay argumento, apenas 3 ó 4 anécdotas a las que la profesionalidad de la dirección de actores, del montaje y de la fotografía carga de emoción y de “buen hacer” evitando que el film se desmorone en el tedio.

“Barrio” querría caminar por los senderos del “Ladrón de bicicletas” de De Sica, de “Los Olvidados” de Buñuel o de “Deprisa, Deprisa” de Saura, contar la historia de unos muchachos y sus familias en un entorno “verosímil y real”, contar la historia de los sin historia y... se queda en el amplio camino de las “buenas intenciones”.<sup>200</sup>

Además de lograr una buena recaudación en taquilla, en 1998 *Barrio* ganó los premios de mejor dirección y guión en el Festival de San Sebastián; el de mejor película en el Festival de Torino y un año después obtuvo los galardones Goya por mejor dirección, guión y mejor actriz revelación. Tres años después los uruguayos Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll escriben y dirigen *25 Watts*, película minimalista de bajo presupuesto que comparte algunas similitudes con la cinta de León de Aranoa: está protagonizada por otro trío de amigos de clase media baja y sin perspectivas que deambulan sin rumbo cierto por su barrio. Uno de ellos, coincidentemente se llama *Javi*, y otro *Seba*, nombre muy parecido a *Sebas*, personaje principal de *Deprisa, deprisa*.

<sup>199</sup> “Barrio”, revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 5-11/10/1998, págs. 69-70.

<sup>200</sup> *La Butaca. Revista de cine*, <http://www.labutaca.net/films/colabora/barrio.htm>, 03/07/2006.

En México la película se estrenó en una muestra internacional de la Cineteca Nacional en 1998,<sup>201</sup> y en 2000 se exhibió comercialmente sin éxito aunque obtuvo críticas elogiosas.

En un estilo muy diferente al de *Barrio*, que combina a la vez el comentario social con el cine de géneros al estilo hollywoodense, Sebastián Cordero dirige en 1999 su ópera prima *Ratas, ratones y rateros*, una atípica coproducción ecuatoriana-estadounidense, filmada en Ecuador, uno de las naciones más pobres y pequeñas de América del Sur, que no cuenta con una industria cinematográfica ni tiene una tradición fílmica: entre 1922 y 1996 sólo se produjeron doce largometrajes en el país.

Dicho país, caracterizado durante todo el siglo veinte por su inestabilidad política y por una economía dependiente de su riqueza petrolera, antes de entrar en una frágil democracia, fue gobernado por una junta militar (1976-1979). En la década del noventa el derechista Sixto Durán Ballón (1992-1996), asumió una política económica neoliberal continuada por el presidente Jamil Mahuad (1998-2000), quien sumió a la nación en una grave crisis económica y financiera. En dicho decenio, en el campo cinematográfico, sobresale la figura de Camilo Luzuriaga, también productor, guionista, editor y actor. Luzuriaga logró un éxito de taquilla con *La tigre* (1990), drama rural con dosis de erotismo sobre una bella hacendada que domina tanto a sus amantes como a dos hermanas. Seis años después recibió el reconocimiento internacional por *Entre Marx y una mujer desnuda*, sátira con toques de fantasía en la que un otoñal intelectual comunista, inválido y enamorado, habla con Marx y reflexiona acerca de lo ocurrido en el Ecuador de los años sesenta.

A partir de *Ratas, ratones y rateros*, Cordero (1972) se convirtió en el segundo cineasta ecuatoriano de la década de los noventa que llamó la atención del público y de la crítica. Admirador de *Los cazadores del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) y de *Los olvidados*, Cordero estudió cine en Los Ángeles, California, y realizó videos musicales antes de hacer la película a un costo de apenas doscientos cincuenta mil dólares. En la cinta participan tanto actores naturales como profesionales. Fue filmada en gran parte en las calles con mucha cámara en mano. El guión del film, urdido por Cordero, tiene una estructura lineal, se ubica en los terrenos del *thriller*, y cuenta con

---

<sup>201</sup> “Barrio, de Fernando León”, periódico *El Herald de México*, sección Escaparate, Ciudad de México, 14/10/1998, pág. 2.

abundantes diálogos salpicados del habla popular y de los modismos empleados por los jóvenes marginales:

Guayaquil. El joven mulato Ángel, ex presidiario ladrón y drogadicto, se encuentra en el cuarto de una amiga prostituta recuperándose de una golpiza y de la herida del dedo que le cortó Johnny, hijo de la usurera Eulalia. De pronto Johnny y otro hombre armado irrumpen en el lugar disparando. Ángel escapa por una ventana y se esconde en un cementerio. Johnny lo persigue. Ángel le pega hasta dejarlo moribundo y lo roba. Quito. Salvador, joven epiléptico, vive en un barrio pobre con su padre y su abuela Inés, la cual no habla y está postrada en una silla de ruedas, recibe una llamada de su primo Ángel avisándole que lo visitará. Al enterarse su papá se pone furioso y le ordena que no lo vea porque en su última visita les robó una televisión. Salvador le informa que lo expulsaron del colegio militar. Más molesto aún, su padre lo regaña y golpea. Salvador va tomarse unas cervezas con Mayra, de quien está enamorado, y con su amigo Marlon. Enfrente de ellos un hombre estaciona su auto deportivo. Salvador roba los limpiaparabrisas y Marlon se lleva una pistola que encuentra dentro del vehículo. Más tarde juegan al tiro al blanco y fuman marihuana. Marlon pide a Salvador que le guarde la pistola en su casa y luego van a recoger a Ángel a la terminal de autobuses. El hermano de Johnny los sigue hasta la casa, se mete por la puerta trasera y armado intenta sorprenderlos, pero a Salvador se le va un disparo cuando le muestra la pistola de Marlon a Ángel. Salen asustados y van con Carolina, una prima rica de Salvador, cuyos padres organizan su fiesta de graduación. Salvador le regala a Carolina un paquete de marihuana. Ángel le vende la pistola a J. C., novio de Carolina. Mientras tanto, el hermano de Johnny, tortura al papá de Salvador en su propia casa, y le avisan por teléfono que Johnny murió. Como no son aceptados por los padres de Carolina, Salvador y Ángel se esconden en su cuarto sin que se den cuenta. Ángel roba carteras y bolsas de los invitados a la fiesta y botellas de licor para emborracharse. Carolina los descubre, pero tiene que bajar a la fiesta porque escucha que J. C. busca pleito a su amigo Martín por celos. Ángel y Salvador escapan y hurtan una camioneta para viajar a Guayaquil. En el camino Salvador se queda dormido y sueña que asalta a un hombre y le dispara con una pistola que no tiene balas. Luego le da un ataque de epilepsia. Al llegar a la ciudad venden el vehículo y van con la prostituta amiga de Ángel. Salvador sufre otro ataque y al despertar se encuentra en la cama de la prostituta, quien lo seduce. Ángel va a

pagar parte de la deuda a la señora Eulalia, pero descubre que Johnny murió y huye. Un auto lo atropella. Él y Salvador regresan en autobús a Quito. Salvador se entera que su padre se encuentra grave en un hospital por la golpiza que recibió, se enoja con Ángel y le da otro ataque. Mayra reclama a Ángel que haya terminado su relación. Salvador y Ángel van por doña Inés, quien estuvo al cuidado de una vecina. Marlon llega. Al entrar a su casa el hermano de Johnny apunta con una pistola a Ángel. Salvador lo golpea en la cabeza con la tapa del tanque del excusado y lo mata. Ángel envuelve el cuerpo en una cortina de plástico. Acompañado de Mayra, Salvador va al hospital a ver a su padre. Ángel mata a un hombre de dos balazos para robarle su camioneta con la que piensa llevarse el cadáver, pero un vecino borracho le impide salir y esconde el cuerpo debajo de la cama de Salvador. Carolina descubre que está embarazada y visita a Salvador en el hospital. J. C. la sigue hasta el lugar al que también llega Ángel, quien le vende otra pistola a J. C. y le regala un poco de cocaína. Envalentonado J. C. va con Carolina y discute con ella. Salvador intenta defenderla, pero J. C. lo golpea y sufre un desmayo. Dos policías intentan detener a J. C. Cuando huye se le cae una pistola que robó a su padre. J. C. propone a Ángel que simule el robo de su casa para que su papá no descubra el hurto del arma. Salvador declara su amor a Mayra y empiezan a tener sexo, pero Mayra interrumpe la relación y confiesa que se acostó con Ángel. Salvador se molesta y ella se va. Más tarde él y Ángel pelean a golpes porque el cadáver sigue en la casa. Ángel y Marlon van a casa de J. C. y en vez de simular un robo hurtan todo lo que pueden. Carolina informa a J. C. que está embarazada y él se enoja. Los papás de J. C. llegan de improviso a su casa cuando Ángel y Marlon huyen con el botín. El padre saca una pistola e intenta detenerlos a tiros hiriendo a Marlon, pero Ángel lo mata de dos balazos. Salvador va a visitar a Mayra y le dice que su papá murió. Ángel y Marlon huyen rumbo a Colombia. En el camino Ángel lleva a Marlon con un doctor, pero en lugar de esperarlo lo abandona y se va con todo el botín.

La película inicia con una larga escena de persecución y a partir de entonces combina de manera irregular el melodrama juvenil con una trama criminal basada en el consabido esquema de huída - perseguido - perseguidor, tan usual en el cine de acción hollywoodense, y se tratan varios temas como el de la delincuencia, la amistad, el amor, la venganza, la diferencia de clases, la deshumanización, el uso de drogas y alcohol, la prostitución, la iniciación sexual y la obsesión por las armas como símbolo de hombría y

poder. Además, *Ratas ratones y rateros* incluye dos poco convincentes subtramas amorosas, la primera de ellas concerniente a un desdibujado y forzado triángulo amoroso entre Salvador, Ángel y Mayra. En la segunda, a la que desequilibradamente se le dedica más tiempo en pantalla, se muestra como punto de comparación y casi a manera de telenovela, la historia de la prima rica Carolina que resulta embarazada de J.C., el *junior* drogadicto, celoso y violento. De tal modo que el guionista y director Cordero plantea que los jóvenes, pobres o ricos, comparten problemas similares, ya que son absorbidos por circunstancias negativas en un mundo sin salidas en el que los padres no consiguen comunicarse con los hijos.

El desigual relato conlleva una falta de contexto sobre el entorno social en que se mueven los protagonistas y un desequilibrado desarrollo de los personajes, sobre todo de los femeninos, limitados a girar alrededor de la órbita de los masculinos. Entre éstos últimos resalta de forma notable el amoral y desalmado Ángel, personaje sólo comparable al del despiadado *Zé pequeno* de *Ciudad de Dios*, ya que al igual que el citado delincuente brasileño, Ángel vive el presente al filo de la muerte sin importarle arrastrar a su paso a todos los que lo rodean. De manera significativa, cuando Ángel llega a la casa de su primo Salvador, puede leerse la palabra RATA escrita en el muro de una pared atrás de la finca, en clara alusión a las dañinas acciones del joven criminal. Por otra parte, considerando la ironía de su nombre, de connotación claramente religiosa, como el de Salvador, Ángel pudiera ser visto como una especie de ángel caído atraído por el mal al que Salvador intenta “salvar”. Sin embargo, Salvador es un chico un tanto ingenuo aunque se droga con marihuana y hace hurtos callejeros en complicidad con su amigo Marlon, más por la emoción que por la necesidad, y termina sin remedio inmerso en el mundo criminal de Ángel. Incluso, a partir del contacto con éste, empieza a sufrir ataques de epilepsia, tiene una pesadilla en la que se imagina como asaltante armado y es iniciado sexualmente por una prostituta. Sin embargo, el daño que ocasiona Ángel no se limita al que le ocasiona a Salvador, quien acaba con un muerto debajo de su cama, sino que provoca el deceso de su papá y el del padre del novio de su prima rica, así como una herida de bala en su amigo Marlon.

*Ratas, ratones y rateros* es pues una historia de violencia y destrucción con una visión tan pesimista como la de *Soy un delincuente* y *Pizza, birra, faso*, que destaca por



mostrar de forma realista a una juventud ecuatoriana en entornos urbanos muy poco vistos en la historia del cine latinoamericano. Del mismo modo en la cinta sobresale el buen desempeño de los intérpretes principales y Cordero muestra destreza técnica para atraer la atención del espectador, pero no consigue despertar ninguna simpatía por sus atormentadas criaturas, y a ratos, parece estar más interesado por la forma que por el contenido. Es por ello que el film se puede apreciar como un ejercicio de estilo en el que reiterativamente se usan diversos recursos visuales como el *ralenti*, los movimientos de cámara o los encuadres en *close up*. Asimismo, emplea en repetidas ocasiones una edición rápida antes de que sucedan las escenas de un asesinato, un trato de drogas o un robo, y dichas situaciones son puntualizadas por una rutinaria música de fondo. Además de este recurso sonoro, ***Ratas, ratones y rateros*** presenta un *soundtrack* compuesto de veinticinco canciones en el que se incluye música clásica de Bach, Boccherini, Gagarin y Schubert, al igual que melodías populares, como boleros y cumbias, que refuerzan la ambientación de la película. David Straton comparte la opinión de que Cordero es un buen artesano, pero critica la sección final del relato:

La mayor parte de la longitud de la película Cordero muestra su talento para obtener buenas actuaciones y sobresalientes resultados técnicos. Logra situar una historia convencional mirando de manera fresca a la capital de Ecuador y sus suburbios. Pero en sus últimos trozos el film no consigue sostener el interés y concluye con una nota decepcionante.<sup>202</sup>

De manera similar Merle Bertrand objeta el final y también el inicio de la cinta, pero también subraya algunos aciertos, entre ellos, su tendencia realista:

Esta feroz mirada de Sebastián Cordero sobre la vida callejera en América Latina, es cuando menos, más deprimente que la de otras similares sobre Estados Unidos –y mucho menos clamorosamente representada. A “Ratas, ratones, rateros” le toma un tiempo arrancar... Tiene numerosos problemas de ritmo -107 minutos significan un montón de excesos que Cordero pudo haber recortado- y el final, si bien es apropiado, es demasiado abrupto e insatisfactorio. Por otra parte, el Ángel que hace Valencia domina la película. Realmente es una rata; un intenso, salvaje alimentador de lo más bajo quien sin remordimiento consume a todo al que se le acerca. Su presencia hace que “Ratas, ...” sea mucho más creíble que otras cintas parecidas, que además en algunas partes tiene un tono documental.<sup>203</sup>

Mary R. McKinney señala como una cualidad las dotes veristas del filme, aunque su comentario es más negativo que positivo:

<sup>202</sup> “Rodents”, revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 20-02/Diciembre-Enero/1999-2000, pág. 62.

<sup>203</sup> “Ratas, ratones, rateros (Rodents)”, *Film Threat*, <http://www.filmthreat.com/index.php?section=review&Id=105>, 24/11/2006.

En un nivel *Ratas, ratones, rateros* parece ser una pobre copia de muchos filmes estadounidenses o series de televisión hechos con la misma premisa: el chico malo sale de la cárcel y regresa al pueblo; un pistolero escondido tras una puerta, espera para atacar; un trato de drogas sale mal; un inocente amigo o pariente se ve atrapado en el asunto; una novia resulta embarazada; pero en el desenlace final una vida es repuesta y algunas figuras redentoras triunfan. Sin embargo, aunque en este filme se incorporan la mayoría de estas cuestiones, no hay ningún sentimiento de esperanza en ninguno de los personajes. Ángel es malo hasta los huesos, Salvador no sabe como salvarse a sí mismo (aunque la lealtad hacia su familia es admirable), y en los personajes secundarios no se vislumbran éxitos importantes en sus horizontes.

(...) Cordero pinta un cuadro pesimista. Para subrayar la vida afuera de la estructura principal de la sociedad, los personajes de Cordero usan un dialecto local que los separa aún más, no sólo de los que viven en un barrio o dos más lejos, sino también del espectador. Somos definitivamente observadores del filme y no participantes.

Y en relación al desarrollo de la trama y los personajes *Ratas, ratones, rateros*, nos deja insatisfechos. Cordero mezcla el mortero pero nunca construye con él. Los personajes son flojos. No nos atraen como individuos. El resultado de la cinta y la relación entre Ángel y Salvador y entre estos dos personajes y los personajes secundarios no sorprenden al espectador. Ninguno realmente cambia. No hay crecimiento. Y como individuos realmente no nos importan. Sin embargo, como un todo, tocan nuestros sentidos. Hieren nuestras sensibilidades. Nos frustran Y ésa parece ser la intención de Cordero, conmovernos, hacernos conscientes. Engancharnos y después enrollarnos mientras pensamos que la película es una copia al carbón de muchas otras. Pero no es así. Forma una herida que se alimenta y crece más allá de sus límites originales para infectar más y más. Es la realidad.<sup>204</sup>

Por último, a juicio de Greg Muskewitz, *Ratas, ratones, rateros* no tiene nada sobresaliente:

Dentro o fuera de sus construcciones sociales, esto no es más que un típico relato de delincuencia juvenil, y al igual que películas como "Gummo", no va a ninguna parte con su premisa, o con sus personajes, y no plantea sugerencias de cómo prevenir casos de esta naturaleza. Es una observación, pero sin una conciencia, propósito o significado. ¿Por qué debiera importarnos lo que les pasa a estos personajes? Hay una ausencia de paternidad hasta cierto punto, pero no se ve como si los padres fueran los culpables, yo lo veo como una decisión que los adolescentes tomaron y no como un desinterés de parte de ellos. Los personajes son apenas el garabato de un concepto que no tiene ninguna conexión con o para la audiencia. El personaje de Ángel, el principal recalcitrante perpetrador, la bestia negra, ni siquiera está desarrollado para que el público elija si lo odia o le divierte, sino que es empujado a cortarnos la garganta. No muestra cualidades de redención ni intenta redimirse. Él vive una existencia solipsista, y quizá se deba culpar a la sociedad, pero ninguno de los personajes parece sufrir por esto hasta el extremo como le sucede a él. Finalmente, en lugar de mostrarnos lo que pudiera hacerse como una panacea al menos para ayudar a este grupo, Cordero hace que la delincuencia se vea de manera ligera mirando a las acciones de Ángel con humor y despreocupadamente, pero no obstante duda de una forma pedante y sermoneadora.<sup>205</sup>

<sup>204</sup> Chasqui. Revista de literatura latinoamericana, sección Film Reviews, Arizona State University, Vol. XXX, núm. 2, noviembre de 2001, págs. 192-193.

<sup>205</sup> "Ratas, ratones, rateros", *EFILMCRTIC.COM*, <http://efilmcritic.com/review.php?movie=5160&reviewer=172>, 24/11/2006.

Sin embargo, *Ratas, ratones y ratones* gustó al público ecuatoriano y permaneció en la cartelera quince semanas,<sup>206</sup> convirtiéndose en la cinta más exitosa de ese país. Además, en el mismo año de 1999, ganó los premios a la mejor película y ópera prima en el Festival de Trieste; los de mejor ópera prima y mejor actor en el Festival de Huelva, y el de mejor edición en el Festival de La Habana. En México se estrenó en el año 2000 en la XV Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara<sup>207</sup> y no tuvo exhibición comercial, pero si fue distribuida en video.

## 4.2 Sicarios

*Sicario* (Venezuela, 1994) y *La virgen de los sicarios* (Colombia/España/Francia 2000)

La palabra sicario adquirió una nueva significación alrededor del mundo cuando a mediados de los años ochenta, en Colombia, se empezó a llamar así a los adolescentes y jóvenes contratados como asesinos a sueldo por los capos de los cárteles de la droga. Curiosamente el primer acercamiento cinematográfico sobre el tema no provino de ese país sino de Venezuela y fue filmado por el uruguayo radicado en Caracas, José Novoa (1949), quien con *Sicario* retomó el camino realista de *Soy un delincuente* combinando la propuesta de un cine comercial que incluye una denuncia social.

En los primeros años ochenta Venezuela gozó de una democracia estable, sin regímenes militares ni golpes de Estado, a diferencia de lo que sucedía en Argentina, Brasil, Chile o Bolivia. Sin embargo, pese a ser el quinto país exportador de petróleo, en el país privó una profunda desigualdad social. El cine contó con apoyo crediticio del gobierno por medio del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine). En 1985 se estrenaron quince largometrajes y la cineasta Fina Torres, ganó el premio Cámara de Oro en el Festival de Cannes con el estilizado y femenino melodrama romántico y nostálgico *Oriana*. Otra directora, Solveig Hoogesteijn, en una línea opuesta, la de un realismo social crítico, filmó *Macú, la mujer del policía* (1987), un drama basado en hechos verídicos y ubicado en los barrios miserables que cuenta la historia de un corrupto policía que asesinó a los tres amigos de su joven esposa. La cinta se convirtió en el mayor éxito del cine venezolano

<sup>206</sup> CALVO, Guadi, “No todo es Hollywood, Sebastián Cordero”, *El Muro. La Guía Cultural de Buenos Aires*, <http://www.elmurocultural.com/Columnistas/cguadi04.html>, 10/07/2004.

<sup>207</sup> Catálogo de la XV Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 60.

hasta ese momento y también llamó la atención de la crítica. Durante el segundo mandato presidencial de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), se abrieron las puertas del país al libre mercado y a la globalización, y la producción bajó. En 1992 ocurren dos intentos de golpes de estado encabezados por Hugo Chávez, jefe del movimiento militar bolivariano, y un año después sucede la caída de Pérez acusado de corrupción.

En este periodo incierto se aprueba la Ley de Cinematografía Nacional y se funda el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNCA) que sustituye al Foncine y la producción se reduce a cuatro largometrajes en 1990, dos en 1991 y cuatro en 1994, año en que la crisis económica se agudiza, hay devaluación de la moneda e inflación y sólo se estrenan tres cintas venezolanas, entre ellas *Sicario*, segundo largometraje de José Novoa. Guionista, productor, realizador y editor, Novoa incursiona en el teatro, estudia cine en la Universidad de Nueva York y funda con su esposa Elia K. Schneider la productora Joel Films, para la cual dirige y produce tres cortos, así como su ópera prima *Agonía* (1985), melodrama sobre una crisis de pareja. El realizador además hace varias telenovelas entre 1989 y 1991.

*Sicario* es un *thriller* con toques eróticos y melodramáticos en el que se usan escenarios naturales, y actores amateurs y profesionales que recrean el lenguaje callejero. Cuenta con un guión original de David Suárez, de estructura lineal, el cual ubica la acción en la ciudad de Medellín, situada en la zona montañosa del norte de Bogotá. Urbe que durante un tiempo fue dominada por el cártel de la droga del famoso narcotraficante Pablo Escobar. El año es 1990 y la selección colombiana, compuesta por algunos jugadores oriundos del lugar, compite en el Campeonato Mundial de Fútbol celebrado en Italia. La cinta comienza con el texto “Basada en hechos reales”:

Jairo, de trece años vive en un barrio pobre junto con su hermana mayor que tiene pareja y dos hijos, Aníbal, su hermano menor, y su mamá, la mulata Carlota, madre soltera, quien sostiene a la familia trabajando de cocinera en un restaurante. Un día juega fútbol con Aníbal y otros niños y adolescentes en la cancha pública del lugar cuando aparecen varios vecinos golpeando a un joven. Luego tres hombres lo llevan a un terreno baldío, lo acusan de traidor y lo ejecutan de un tiro. Por la noche Jairo va por Carlota al restaurante y ella le sirve algo de cenar, pero su jefe se molesta y lo corre. Borracha, Carlota llega muy tarde a dormir acompañada de su amante, otro cocinero que trabaja en el mismo sitio que ella.

Jairo se molesta y sale a la calle donde cuatro pandilleros lo convencen para que fume marihuana, beba licor y le dan una navaja para que los ayude a asaltar a un zapatero que pasa por la zona. El hombre se defiende y Jairo lo mata a puñaladas. Aurelio, uno de los pandilleros lo lleva a un cabaret donde una vieja prostituta lo inicia en el sexo. Cuando regresa a su casa, Carlota le da una paliza delante de Aníbal porque encuentra sangre en su ropa. Jairo huye y va con su novia Rosa, que trabaja en una tienda de discos. Para buscar al asesino del zapatero la policía hace una redada en el barrio. En las noticias comentan que un sicario de trece años asesinó a un magistrado. La policía realiza otra redada. Aurelio ayuda a Jairo a escapar y lo esconde en un prostíbulo bajo el cuidado de la meretriz Chabela, quien lo baña y le hace sexo oral. Aurelio le presenta a un policía que le ofrece mucho dinero a cambio de convertirse en sicario. Jairo acepta y el policía lo pone a prueba pidiéndole que cometa un asesinato a sangre fría de quien sea. Aurelio le da una pistola y un adelanto de la paga. Jairo le entrega parte del dinero a Carlota y más tarde mata a su amante de un tiro en el pecho. Para festejar su éxito se va dos días de vacaciones a Cartagena con Rosa. Al regresar, Aurelio le pide que lo acompañe junto con otros pandilleros a atacar a una banda rival que realiza una fiesta *punk*. Se desata una riña y una balacera en la que muere una mujer y dos hombres. El día de las madres Jairo visita a Carlota y la llena de regalos incluyendo un refrigerador. De luto por el asesinato de su amante, Carlota lo recibe recelosa y le informa que Aníbal se emborracha y quiere convertirse en delincuente. Jairo encuentra a Aníbal borracho en la calle y le reclama su comportamiento. Pelean a golpes y Carlota los separa. Jairo ignora lo sucedido y se emborracha. Al día siguiente Jairo, con la ayuda de Aurelio, asesinan al presidente de la corte de justicia y huyen en una moto. Al sospechar que Aurelio lo quiere eliminar Jairo se le adelanta y lo mata. Días después la policía llega al prostíbulo donde se encuentra Jairo con Chabela, lo apresan y lo meten a la cárcel. En el lugar un hombre le da una pastilla para drogarlo. Jairo alucina que juega fútbol sólo en la cancha de la prisión. El hombre lo viola con ayuda de otros dos reos. Furioso, Jairo decide vengarse y un día que los prisioneros ven por televisión un partido de fútbol, sigue al violador al baño, lo sorprende cuando defeca y lo apuñala hasta matarlo. El jefe de la prisión, perteneciente a la mafia del narcotráfico, lo deja en libertad aunque se da cuenta que asesinó al violador. Al salir un joven motociclista lo lleva al rancho del jefe del cártel de la droga, un hombre aficionado a la música y la

cultura mexicanas que le ofrece hacerlo millonario si trabaja como sicario para su organización criminal. Jairo acepta e ingresa en un campo de entrenamiento de tipo militar, comandado por un alemán racista, en el que se encuentran otros seis adolescentes. Al llegar Jairo pelea con *Hiena* y le gana. El narcotraficante ofrece una lujosa cena en el rancho para que sus invitados vean el partido de fútbol entre Alemania y Colombia. Al terminar el entrenamiento son seleccionados por separado *Hiena* y Jairo, y los otros adolescentes son asesinados por los pistoleros que custodian el lugar. *Pingüino*, lugarteniente del jefe, explica a Jairo la estrategia a seguir para eliminar a un candidato presidencial en Bogotá, durante la transmisión por televisión del partido entre Camerún y Colombia. Cuando se celebra en la calle del barrio el vía crucis de Semana Santa, Jairo va a pedirle la bendición a Carlota. Luego asesina al policía que lo contrató inicialmente. Da dinero a Rosa y le pide que al día siguiente lo espere en la estación de autobuses con boletos para huir a Caracas. Le regala una casa a Carlota. Con la ayuda de *Tigre*, el conductor de la motocicleta, mata al candidato cuando viaja en su auto. Al despedirse, Jairo descubre que *Tigre* tiene orden de asesinarlo y lo mata. Alcanza a subir al autobús con Rosa, pero en la carretera, sorpresivamente, *Hiena* sube al camión, lo liquida de tres disparos y escapa en una moto junto con otro joven.

En un epílogo, aparecen los créditos finales sobrepuestos a la imagen de una conjunto musical que canta el corrido “Jairo” en las escalinatas del barrio donde fue filmada la película, y en un montaje paralelo se repiten las escenas en las que Carlota interactúa con su amante.

De forma parecida a *Ratas, ratones y rateros*, desde su inicio, *Sicario* intenta atrapar la atención del espectador por medio del espectáculo de la violencia, pero aquí no se trata de una persecución sino de la gráfica ejecución pública de un joven. Las muertes sangrientas abundan a lo largo de la cinta, y Novoa, con cierta destreza técnica, se regodea al mostrar sin tapujos a niños y adolescentes siendo asesinados, e incluso utiliza en ocasiones la cámara lenta para detenerse en algunas imágenes. Además, con evidentes fines comerciales, el filme presenta tres gratuitas y un tanto explícitas escenas de sexo, entre ellas, una correspondiente a la iniciación sexual del protagonista, las cuales hacen recordar la fórmula sensacionalista usada en *Soy un delincuente*, cinta con la que comparte otras similitudes. Como Ramón Antonio, Jairo es huérfano de padre, intenta convertirse en el

sostén de su familia, se inicia en el sexo con una mujer adulta y muestra una devoción absoluta hacia la figura materna, pero aquí el rol de la madre no es tan pasivo ya que la mujer trabaja y es activa sexualmente. Jairo, al igual que Ramón Antonio, se emborracha, pero no se vuelve vicioso ni se droga. También entra a la cárcel y ahí ocurre una violación, pero a diferencia de *Soy un delincuente*, en la que tal acción ocurriría fuera de cuadro, la víctima es el propio Jairo y la escena se muestra sin tapujos. Cabe añadir que en la misma sección aparece la escena de una alucinación en la que Jairo juega solo fútbol en la cancha de la prisión, la cual no tiene ninguna relevancia dramática ni logra integrarse a la trama. En ese renglón, otra secuencia que se antoja fortuita es la de la fiesta *punk* donde se desata una riña.

*Sicario* es pues una película llena de excesos en la que la urbe se representa como un espacio brutal y corrupto dominado por adultos que se aprovechan de diversas maneras de los menores. Sin embargo, dichos excesos no impiden que el realizador describa con acierto el ambiente popular y el contexto social en el que se mueve el protagonista, haciendo énfasis tanto en el fervor religioso como en el fanatismo que despierta el fútbol. Asimismo, Novoa traza con habilidad algunos de los métodos que utilizan los capos del narcotráfico para conservar y extender su poder por medio de la violencia, la explotación de niños, adolescentes y jóvenes usados como asesinos desechables y la corrupción policíaca. El encargado de la prisión le dice a Jairo: “Colombia es como una guayaba podrida. Si usted la muerde está llena de gusanos. Y los gusanos somos los colombianos... Aquí el que manda es el Cártel”.

Del mismo modo que en *Soy un delincuente*, *Deprisa, deprisa*, *Ratas, ratones rateros* y *Ciudad de Dios*, en *Sicario* se muestra a un adolescente que vive el presente con una actitud existencial en la que la muerte es aceptada como algo natural, cercano e inevitable. En los primeros minutos de la cinta se escenifica una plática de Jairo con la pandilla de su barrio, y uno de los jóvenes afirma: “Yo me conformo con vivir hasta los veinticinco años. Después no me importa morir”. Pero Jairo muere mucho antes de cumplir esa edad porque su caso es más radical y extrema, ya que como pistolero tiene que sobrevivir en una constante competencia con otros sicarios, situación que queda expuesta de manera muy clara durante las secuencias del campo de entrenamiento. Además un sicario puede ser un blanco fácil tanto de la policía como del cártel de la droga que quiere

eliminar la huella de sus crímenes. Esa lucha por la supervivencia impide a Jairo mantener vínculos de amistad porque las traiciones son constantes y su único refugio es su novia Rosa. Por desgracia, esa relación amorosa y la que establece con Chabela están poco desarrolladas dramáticamente. Los personajes femeninos, como en varias de las películas estudiadas, aparecen de nuevo desdibujados y las mujeres se presentan como seres débiles controlados por los hombres, incluso Carlota, a la que además se le señala como culpable de que Jairo se convierta en criminal luego de que éste la descubre teniendo sexo con su amante, al que por cierto elige como primer víctima de sus asesinatos.

*Sicario* cuenta con algunos toques de humor negro como el de la escena en la que Jairo va con una vieja prostituta que tiene colgada en la pared una foto del ex - presidente estadounidense Ronald Reagan. Dicha puta se llama Juana Gallo, nombre de la película mexicana en la que María Félix interpreta a una machorra revolucionaria (Miguel Zacarías, 1960).

En el aspecto visual *Sicario* está filmada con solvencia técnica y con una fotografía funcional al servicio de la historia. Cuenta con actuaciones desiguales y un *soundtrack* compuesto por ocho canciones de corte popular, entre ellas, un corrido dedicado a Jairo. Para Antonio Berutti es un *thriller* realizado con destreza que destaca por su enfoque realista:

Lo más interesante de este filme venezolano es la elección de un tono de registro semi-documental: no sólo parte de un caso de crónica roja, sino que además lo ambienta en locaciones reales, utilizando actores no profesionales y privilegiando los aspectos más anodinos de la existencia. De manera inusual, el realizador Novoa combina esa mirada testimonial con una estructura de *thriller* bastante hábil, que consigue dotar de una emoción de tipo hollywoodense a las escenas de acción. Esto puede verse a la vez como una virtud y como un defecto del filme: virtud, porque lo vuelve más efectivo en términos de entretenimiento; defecto, porque lo hace más manipulador, y en consecuencia el espectador responde de una manera automática y poco consciente.<sup>208</sup>

Tanto Lael Loewenstein como “P.A.U.” señalan que una de las cualidades del filme es su aporte en el terreno de las representaciones realistas. Loewenstein también la compara con algunas cintas ya comentadas en este trabajo:

“Sicario” tiene éxito debido en parte a la falta total de sentimentalismo con que José Novoa caracteriza al adolescente y su dilema. Aunque podría haber sido fácil retratar a Jairo como un inocente ángel, su protagonista es bien intencionado pero profundamente imperfecto, irreflexivo y en algunas ocasiones ingenuo pese a sus habilidades callejeras. Olivares ofrece

<sup>208</sup> *Dicine. Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica*, Núm. 64, sección Estrenos, Ciudad de México, nov.-dic./1995, pág. 41.



una auténtica y conmovedora actuación con la ayuda de una fotografía realista. “Sicario” pertenece a la tradición de películas sobre pilluelos de la calle en los países del Segundo y Tercer Mundo: “Los olvidados” de Luis Buñuel, fue filmada en México, “Pixote”, de Héctor Babenco en Brasil, “Salaam Bombay” en India y “El globo blanco” de Jafar Panahi en Irán. Al igual que esos filmes, “Sicario” posee la cualidad de un *cinéma verité* que al mismo tiempo fascina y horroriza.<sup>209</sup>

Pertinentemente, “P.A.U.” además observa sus defectos:

(...) una seca y determinista presentación de los hechos, brutales, descarnados, fríamente impúdicos, crueles. Nada más lejos de la estética de la violencia o del erotismo comercial. Todo produce horror. Esa acusación y ese testimonio documental –heredero de un cierto realismo melodramático del cine sudamericano.- no ofrecen salida alguna, sino desesperación y muerte.

Acompañada de una larga serie de premios, *Sicario* no es sin embargo una buena película. Segunda de su realizador, está llena de fallos e insuficiencias de guión, de torpezas narrativas, superficialidades y escamoteos, secuencias innecesarias, morosidad y precipitación intempestivas, desigualdades de ritmo, etc.... Pero quizá está en la fuerza misma de los hechos su innegable fuerza; y tanto premio se deba a su acusación sociopolítica.<sup>210</sup>

Por otra parte, Carlos Bonfil la compara con *Rodrigo D. No futuro* (de la cual se hablará en el capítulo siguiente) y aprecia su carga de crítica social:

Sin el tema del narcotráfico y su proyección ominosa a lo largo de toda la trama, la película de Novoa difícilmente soportaría una comparación con la brasileña *Pixote* (Babenco, 81), y su nivel de denuncia social estaría más a la par de la cinta colombiana *Rodrigo N. (No hay futuro)* [sic], de realización muy modesta. Con todo, lo que Novoa ofrece es una radiografía muy clara del narcotráfico en América Latina y su red de complicidades con los poderes locales.

*Sicario*, una curiosa cinta de *thriller* de inspiración norteamericana y melodrama con apuntes de denuncia política muy certeros.<sup>211</sup>

Finalmente, María Gabriela Colmenares compara el trabajo de Novoa con el del director de *Soy un delincuente*:

A diferencia de Clemente de la Cerda, interesado en la autenticidad del testimonio y en la representación de unas relaciones sociales propias del contexto venezolano, Novoa ambienta su historia en Colombia –¿falso fervor latinoamericanista?-, desarrolla al máximo los elementos espectaculares de la violencia –persecuciones, tiroteos, asesinatos- y combina

<sup>209</sup> “Sicario”, *Boxoffice Magazine*, sección Reviews, <http://www.boxoffice.com/scripts/fiw.dll?GetReview&where=Name&terms=SICARI>, 24/01/05.

<sup>210</sup> “Sicario (La ley de la calle)”, *bloggermania.com*, <http://www.bloggermania.com/content/view/2217/2/>, 30/06/2006.

<sup>211</sup> “Sicario”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 24/10/1995, pág. 23.

el tratamiento melodramático con aquel propio del film de acción. El éxito de *Sicario* promovió la repetición de la fórmula en *Huelepega* (1999), dirigida por Elia Schneider y centrada en un tema que no desvela en absoluto al gobierno nacional: los niños de la calle como caldo de cultivo para la delincuencia urbana.<sup>212</sup>

*Sicario* se convirtió en el filme más taquillero en la historia del cine de su país<sup>213</sup> y en los años noventa fue el que recibió mayor reconocimiento internacional. Obtuvo, entre otros, los premios por la mejor película en el Festival Latinoamericano de Biarritz (1994) y en el Festival Iberoamericano de Huelva (1995); al mejor guión en el Festival de La Habana; al mejor director y mejor actriz secundaria en el Festival de Tokio (1995); a la mejor edición y el premio especial del jurado en el Festival de Gramado (1996) y los premios nacionales de Venezuela (1995) por mejor película, director, guión, actor, actriz, montaje y sonido. En México, *Sicario* se exhibió por primera vez en 1995 en la X Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara,<sup>214</sup> fue estrenada comercialmente el mismo año<sup>215</sup> sin ninguna repercusión en taquilla ni de crítica, y no ha sido distribuida en video.

Los sicarios vuelven a tener una representación fílmica como personajes secundarios en *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998) y *Huelepega, ley de la calle* (Elia K. Schneider, Venezuela/España, 1999), y como protagonistas en *La virgen de los sicarios*, filme que como *Sicario* ubica la acción en Medellín a finales de los años noventa. Sin embargo, dicha ciudad se presenta de forma mucho más caótica y violenta, como si fuera una zona de guerra dominada por el narcotráfico en la que se festeja con fuegos artificiales los embarques de droga que entran a los Estados Unidos, mientras los jóvenes sicarios recuerdan con nostalgia al popular criminal Pablo Escobar, acibillado por la policía en 1992.

En Colombia, en las décadas de los ochenta y noventa, la pobreza y las desigualdades sociales aumentan y siguen activos algunos movimientos guerrilleros como los de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Los conservadores

---

<sup>212</sup> “De ‘Soy un delincuente’ a ‘El don’: de cómo la delincuencia se convirtió en un género cinematográfico autóctono (III)”, blogger *el dedo en el ojo*, <http://elojoeneldedo.blogspot.com/2006/01/de-soy-un-delincuente-el-don-de-cmo-la.html>, 30/06/2006.

<sup>213</sup> SIN FIRMA, “La ‘trilogía’ de José Ramón Novoa”, *CineCin-Cine y Cortos*, <http://cineuruguayo.cinecin.com/Emigrantes.htm>, 24/11/2005

<sup>214</sup> Catálogo de la X Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pág. 127.

<sup>215</sup> BERUTTI, Antonio, Op. cit.

regresan al poder con el presidente Belisario Betancourt (1982-1986), y a partir de los primeros años ochenta el escenario social, político y económico sufre un fuerte cambio en su estructura por el grave problema de la mafia del narcotráfico cuyo poder y violencia hace tambalear los gobiernos liberales de Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994). Bajo un escándalo de corrupción, en 1992 desaparece la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), fundada en 1979, y para subsistir los cineastas tienen que recurrir a las coproducciones con otros países o al apoyo de empresas televisivas como Caracol Televisión. Entre los pocos directores que destacan en los años ochenta y noventa se encuentran Jorge Alí Triana (*Tiempo de morir*, 1985 y *Edipo alcalde*, 1996), Víctor Gaviria (*Rodrigo D. No futuro*, 1989 y *La vendedora de rosas*) y Sergio Cabrera (*Águilas no cazan moscas*, 1992; *La estrategia del caracol*, 1993, y *Golpe de estadio*, 1998). En 1998 entra en vigor una nueva política estatal que apoya al cine llamada “Removiendo el ojo social”, con la cual se ve favorecida *La vendedora de rosas*.

*La virgen de los sicarios*, coproducida por Colombia, España y Francia, fue dirigida por Barbet Schroeder (1941), ecléctico cineasta de origen iraní que vivió su infancia en Colombia y comenzó sus actividades cinematográficas en París, primero como crítico de cine y después como director, productor, actor y guionista. Interesado tanto por el cine de ficción como por el documental, luego de realizar seis largometrajes en Europa emigró a Hollywood en donde rodó otras seis películas más, entre ellas *Barfly*, *Mariposa de bar* (*Barfly*, 1987) y *El misterio von Bulow* (*Reversal of Fortune*, 1990).

El film cuenta con un guión del biólogo, cineasta y escritor colombiano, nacionalizado mexicano, Fernando Vallejo, quien adapta de manera fiel su novela homónima de tintes autobiográficos. Según Schroeder, en el trabajo de adaptación Vallejo y él:

Básicamente nos abocamos a visualizar la novela, porque el cine finalmente cambia las cosas. El libro es un monólogo y la cinta se aproxima más a la historia de amor entre dos seres humanos. En la película el personaje del joven existe de una manera mucho más fuerte porque contamos con la presencia física, a diferencia del libro en donde aparece casi sólo mediante los escasos diálogos... Otra diferencia en la que trabajamos fue el número de muertos que aparecen en el libro: para el cine eran demasiados. Para mí la imagen de una persona muerta en la pantalla cuenta muchísimo, de una sola, no puedo filmar el fallecimiento de alguien sin pensar que es importante. Por eso me resultó imposible hacer

una matazón de 18 sujetos en una sola película y a eso se debió que redujera las escenas pero no el horror de lo que significan.<sup>216</sup>

*La virgen de los sicarios* se rodó de manera independiente en las calles de Medellín utilizando actores naturales y profesionales, varias cámaras digitales de alta definición y sonido directo:

Medellín. Después de treinta años de vivir fuera del país, Fernando, un amargado, cínico y misántropo escritor homosexual de más de cincuenta años de edad, regresa a vivir a la ciudad. Un viejo amigo lo invita a una fiesta en su casa y le obsequia como bienvenida a Alexis, un sicario de dieciséis años con el que tiene sexo en una de las habitaciones del lugar. Al día siguiente Fernando va con Alexis al poblado de Santa Anita, sitio que le trae recuerdos de su infancia y le causa el llanto porque toda su familia ha muerto. Luego van a una iglesia en donde Alexis reza y prende una veladora para alumbrar la efigie de la virgen María Auxiliadora. A la salida los matones de la banda del famoso narcotraficante Pablo Escobar y una pandilla rival se enfrentan a balazos y tres jóvenes resultan asesinados. Fernando invita a vivir a Alexis a un departamento que se encuentra semivacío y le heredó una hermana que asesinó a su mafioso esposo. El muchacho pide que le regale un aparato de sonido. Fernando atestigua como un asaltante mata al conductor de un auto cuando éste se defiende. Por la noche un vecino, músico punk, toca la batería y no deja dormir a Fernando, quien bromea y dice que le va a dar un tiro. Al regresar de la visita a otra iglesia, Fernando encuentra a Alexis oyendo música a todo volumen. Molesto, arroja el equipo de sonido a la calle sin fijarse si alguien camina por el lugar. Más tarde van a comprar otro aparato y en la noche a Fernando le sorprende ver fuegos artificiales. Alexis le aclara que se prenden para festejar que ingresó otro cargamento de cocaína a los Estados Unidos. Después de visitar otra vez la iglesia, Fernando llega al departamento y ve a Alexis mirando en la televisión un discurso del presidente de Colombia. Pide que apague el televisor. Alexis destruye el artefacto de un disparo y luego tira por el balcón la nueva grabadora. Salen a pasear a la calle. Alexis ve delante de ellos al vecino músico y lo mata de tres tiros. Pasan siete noches y Fernando ahora no puede dormir por tanto silencio. Él y Alexis conocen otra iglesia en cuyo interior varios jóvenes trafican con drogas. Suben a un taxi y

---

<sup>216</sup> GÜEMEZ, César, “Cuento la misma obra de Vallejo, pero hago hincapié en la relación sentimental”, periódico La Jornada, sección Cultura, Ciudad de México, 20/01/2002, pág. 2.

Fernando discute con el chofer porque lleva el radio a todo volumen. El taxista se molesta, para el carro y saca un machete. Alexis lo asesina de un balazo. Suben al metro. Fernando regaña a una señora porque su niño ensucia un asiento. Dos pasajeros la defienden y Alexis los mata también. Fernando pide a Alexis que tire su pistola, pero él se niega ya que está amenazado de muerte por una pandilla rival de su barrio. Un joven vagabundo apodado *Difunto* avisa a Alexis que dos sicarios que usan moto quieren matarlo. Los matones intentan asesinarlo en la calle y Alexis los liquida. *Difunto* advierte a Alexis de otro atentado y cuando se lleva a cabo de nuevo Alexis mata a los dos sicarios. Una noche él y Fernando ven a un perro agonizando atrapado en un riachuelo. Como Alexis no se atreve a matarlo para que ya no sufra, Fernando le dispara con la pistola y luego intenta suicidarse, pero Alexis se lo impide y la pistola se cae y se la lleva la corriente. Poco después, dos matones asesinan a tiros a Alexis. Desconsolado, Fernando imagina que camina por un templo y sus criptas. Otro día va a conocer a la madre y a los tres hermanos pequeños de Alexis y les da dinero. Pasa el tiempo. En la calle conoce a Wilmar, un adolescente que viste parecido a Alexis, lo seduce, lo hace su amante y le compra regalos. Una mañana caminan juntos y pasa un hombre chiflando. Fernando se molesta y el hombre le reclama. Wilmar lo mata de un tiro. Un niño de la calle dice a Fernando que Wilmar fue quien mató a Alexis. Consternado, Fernando piensa vengarse y lleva a Wilmar a un motel para matarlo, pero antes de hacerlo Wilmar se defiende informándole que mató a Alexis para vengar la muerte de su hermano. Fernando le propone que vayan a vivir a otra ciudad. Wilmar le pide que antes de irse le regale un refrigerador a su madre. Fernando se lo compra y Wilmar se lo lleva a su barrio, pero ya no regresa y al poco tiempo avisan a Fernando que fue asesinado y tiene que ir a identificar el cadáver a la morgue. Fernando regresa a su apartamento y cierra todas las cortinas.

Mezcla de *thriller*, comedia de humor negro e historia de amor, la narración de ***La virgen de los sicarios***, de manera parecida a ***Como nacen los ángeles***, presenta una serie de oposiciones y dicotomías a lo largo del relato basadas en las diferencias de los tres protagonistas principales: Fernando es un adulto culto, burgués, refinado y melancólico al que le gustan los boleros y María Callas, mientras sus amantes adolescentes Alexis y Wilmar prefieren el *heavy metal*, son analfabetas pobres, maleducados y alegres. Sumamente dialogada, en la película se confrontan a cada momento el habla rebuscada y

culta de Fernando, autodenominado “el primer gramático de Colombia”, con la musicalidad del lenguaje popular, claramente limitado y repetitivo, y en el que destacan vocablos como “gonorrea”, “chichipato” y “piró”. Pero en este enfrentamiento generacional y de clase se mezclan otros ingredientes que lo hacen más complicado, porque también se plantea una relación amorosa a la vez que un vínculo afectivo similar al de padre e hijo. Además a diferencia de la cinta brasileña, aquí lo que prevalece no es la visión de los adolescentes marginales, sino la mirada del otro, la nostálgica y vertical de un adulto que se siente superior y juzga y critica los gustos y costumbres juveniles, sin que nadie lo contradiga, ya que los adolescentes que seduce, aunque son unos asesinos despiadados que sobreviven en las calles, increíblemente, son dóciles en la mayoría de las situaciones que se muestran, con excepción de cuando matan a alguien. Alexis y Wilmar no cuestionan ni reclaman, nada más escuchan, obedecen y se dejan mantener económicamente, cual esposa sumisa sometida a los designios del macho dominante, en un esquema que reproduce las relaciones de poder y dependencia que se dan en algunas ocasiones entre las parejas heterosexuales. Pero no hay que olvidar que son menores de edad seducidos por un pederasta que los trata como tales: “Quítate la ropa niño”.

En resumen, Alexis, quien sale en pantalla sesenta y cinco minutos de los ciento tres que dura la película, y Wilmar, quien parece su doble y por eso atrae a Fernando, sólo toman la iniciativa para asesinar a sus rivales o a las personas que molestan a Fernando, y para escoger sus costosos regalos de marcas transnacionales de moda: tenis Reebok, ropa interior Calvin Klein, camisas Ocean Pacific, pantalones Paco Rabane o aparatos de audio Aiwa. Los caóticos crímenes que cometen para defender a su pareja marcan una diferencia sustancial a los que ejecuta Jairo en *Sicario*, y por excesivos y gratuitos se vuelven poco creíbles, porque, además, en la violenta representación fílmica de Medellín como una ciudad sin ley, en donde un letrero indica que “Se prohíbe arrojar cadáveres”, por lo visto no existe ningún policía, ni siquiera corrupto.

Sin embargo, Alexis y Wilmar sí comparten con Jairo su apego a la religión, y también, al igual que algunos de los marginales de *Ratas, ratones y rateros* o de *Ciudad de Dios*, su visión nihilista y desconfiada sobre la vida. No temen a la muerte y consideran que el valor del ser humano depende de la adquisición de bienes de consumo y de armas, así como de su capacidad de supervivencia.

Fernando participa no sólo de esa mirada pesimista, sino que la incrementa por medio de la serie de monólogos imprecatorios y pequeños discursos misántropos que expresa a lo largo de la película, cuando deambula sin rumbo fijo acompañado de Alexis y Wilmar, y que gira alrededor de su odio a la familia, la iglesia, los pobres: “Dios no existe y si existe es la gran gonorrea” o “Junta a una pareja de pobres y verás como a los quince minutos se cruzan y producen diez pobres. Odio la pobreza”. No obstante, se muestra conmovido al ver agonizando un perro callejero y llora desconsolado por la muerte de sus pequeños amantes, hasta que al final se sumerge en la oscuridad de su departamento semivacío para aislarse del mundo. Y pese su odio a Dios y a la religión una de sus obsesiones es visitar iglesias. Dos veces imagina visitar las criptas de un templo, que aquí se muestra a la vez como lugar de oración y centro de reunión de adolescentes y jóvenes que se prostituyen o trafican drogas.

Un adulto es pues el eje central del relato y su punto de vista es el que prevalece de manera tramposa, porque ve con los ojos de un adulto radicalmente diferente. Además, la película es dramáticamente débil, porque tanto Fernando como Alexis y Wilmar nunca establecen un nexo afectivo o de interés con el espectador, y la creciente violencia que provocan las muertes fortuitas se vuelve monótona y un tanto inverosímil, ya que más bien están colocadas en la historia como una metáfora sobre un país que se autodestruye día a día.

Lo mejor de *La virgen de los sicarios* se encuentra su planteamiento realista que evita el sentimentalismo, en sus recursos visuales, y en la forma en que logra captar la inmediatez de la vida y supervivencia de dos sicarios adolescentes como si fuera un crudo y crítico *reality show*. La cinética labor fotográfica destaca por su tono documental y por una constante profundidad de campo que permite visualizar el entorno en el que se mueven los personajes. Mención aparte merece el notable uso de sonido directo y la rica banda musical con un *soundtrack* compuesto de diecinueve canciones que ayudan a marcar las diferencias entre los protagonistas así como sus estados de ánimo.

Jessica Winter, Rafael Aviña y Julia Elena Merche coinciden en resaltar su carácter verista y descriptivo. Además Winter proporciona datos sobre los actores naturales que interpretan a Alexis y Wilmar, y atinadamente observa sus limitaciones como intérpretes:

Los cortantes ritmos cotidianos del filme, abarcan al mismo tiempo el aburrimiento y la violencia explosiva, cuyas raíces provienen del documental-guerrillero... Ballesteros tenía

16 años de edad y era buscado por secuestro y asalto armado en el tiempo de la filmación; él y Restrepo vivían en las comunas pobres e infestadas de criminales de las colinas del norte de las afueras de la ciudad. (Víctor Gaviria reclutó actores de la misma área para *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*). Las actuaciones son a veces acartonadas, pero la cinética mezcla de ansiedad, temor y petrificada resignación siempre es palpable. Fernando y Alexis no tiene una evidente conexión física (Schroeder caprichosamente distribuye sus relaciones sexuales por medio de lapsos de tiempo rápidamente reflejados a distancia a través de un espejo), y sin embargo la película logra transmitir la urgencia y sorprendente ternura, la momentánea fuerza de su hermética, desafiante y tensa relación presente. Que como todo lo demás en *La virgen de los sicarios*, se enciende y luego desaparece.<sup>217</sup>

Por su parte, Aviña la relaciona con *Los olvidados* y señala su intención alegórica:

Filmada en las violentas calles de Medellín con una cámara digital de alta definición, esta adaptación del propio Vallejo se trastoca en un *thriller* emocional y realista sobre una epidemia social que mucho tiene que ver con el México de Buñuel y con el actual... Nada más alejado del retrato nostálgico; por el contrario, *La virgen de los sicarios* resuelve las escenas criminales y los enfrentamientos callejeros con una frialdad aterradora, como aquella del brutal y gratuito asesinato que comete Alexis, el amor de Fernando, contra un vecino que no deja dormir a éste, lo que funciona como alegoría de una ciudad en tensión a punto de estallar, al tiempo que observa con respeto las tradiciones de esos criminales adolescentes que bendicen sus balas y evita el juicio moral sobre esos centenares de vidas desperdiciadas en un territorio minado donde coinciden amor y muerte.<sup>218</sup>

Y Julia Elena Melche subraya como un acierto el desarrollo dramático de los personajes:

Con dotes de concreción y observación de comportamientos del director, la cinta desemboca en un cine de personajes al más alto nivel. Así, va dejando ver retratos humanos disímbolos, no obstante unidos por su mutua pasión autodestructiva, necesidad de afecto, su condición marginal y su profundo nihilismo y escepticismo...

El mayor acierto del filme reposa en el rigor de Schroeder para reflejar el Medellín perturbado y controlado por la mafia de la droga, donde las bandas de adolescentes se matan entre sí ante la mirada indiferente de los transeúntes.<sup>219</sup>

En sentido opuesto, John Nesbitt opina que los personajes son endebles y aprecia sobre todo el contundente retrato de Medellín:

(...) Los no profesionales aquí luchan poderosamente por hacer creíbles sus relaciones, pero no funciona completamente –ambos adolescentes se la pasan casi siempre contemplando a Fernando mirando fijamente y sin expresión, Alexis habitualmente ríe con cada sarcasmo nihilista. En lugar de la química en pantalla Schroeder usa de manera efectiva técnicas teatrales para reflejar el enamoramiento de Alexis por su mentor. Las escenas más fuertes

<sup>217</sup> “Happiness Is a Young Gun”, *The Village Voice*,

<http://www.villagevoice.com/film/0136.winter.27842.20.html>, 29/05/2006.

<sup>218</sup> “Los hijos de Los olvidados”, en: Agustín Sánchez Vidal y otros, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Ciudad de México, Fundación Televisa, 2004, pág. 304.

<sup>219</sup> “Amor y muerte en Medellín”, periódico Reforma, suplemento Magazine, Ciudad de México, 9/12/2001, pág. 6.



son cuando Alexis destruye su equipo de sonido, el intercambio íntimo de besos y bebidas, y la instintiva prevención del suicidio de Fernando. El cínico Fernando es el personaje más creíble, como un hombre solitario que ve cercana su muerte –algún tiempo idealista, pero ahora enfrentado a la feroz realidad de un mundo sin sentido.

Y aunque los personajes adolescentes no se sostienen por sí solos como personas de carne y hueso que nos interesen de forma similar a los marginales retratados en *Los olvidados* y *Ciudad de Dios*, su horrible situación se vuelve verdaderamente creíble dada la naturaleza de la verdadera estrella del filme – la ciudad de Medellín. Anidada entre exuberantes montañas verdes sus tres millones de ciudadanos habitan uno de los sitios más bellos del mundo, notable por sus orquídeas y bellas catedrales pero famoso por el tráfico de drogas y los altos índices de asesinatos. Medellín muestra esta naturaleza bipolar a través de la perceptiva cámara de Schroeder. *La virgen de los sicarios* sabiamente elige presentar este caso sin sermonear ni presentar soluciones, sin juzgar a sus personajes –porque ésa es la belleza y la fealdad de la realidad del lugar.<sup>220</sup>

Para finalizar, Carlos A. Jáuregui y Juana Suárez analizan de manera profunda la mirada vertical, conservadora y clasista que sobresale en el texto escrito y se traslada de manera fiel a la adaptación fílmica:

No es gratuito que su profesión sea la de gramático, ni que Alexis, su amante, se convierta en el ejecutante de una violencia disciplinaria frente a la *plebe* urbana que el narrador traduce y/o “tacha” mediante una serie de homicidios. El narrador establece un lugar de privilegio lingüístico frente al lenguaje de las comunas y ostenta frecuentemente marcas de su cultura literaria mediante citas y comentarios eruditos y librescos; por ejemplo, convierte *hijueputa* en el cervantino *hideputa*, señala como sus pensamientos vienen a veces de “versos alejandrinos” y alude constantemente a la lingüística o a la literatura como (pre) texto de su crítica culturalista del “caos” social. Desde esta posición explica la jerga, corrige la dicción y sintaxis de las comunas y ofrece acotaciones explicativas al lector dentro de la narración. La traducción es tan insistente como el homicidio: “¡Gonorreas! (Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas, y comunas después explico qué son”).

La violencia interpretativa, gramatical y lingüística se extiende a la cultura y a los habitantes de la urbe. Es paralela a la serie de homicidios que comete el sicario para “realizar” la visión disciplinaria de la ciudad de su amante gramático. El proyecto narrativo en *La virgen* está edificado sobre la noción del desastre y la nostalgia por un orden ido. En la versión fílmica, dirigida por Schroeder, el trabajo de la cámara permite la construcción del narrador y sus amantes sicarios como *flâneurs* que se desplazan por Medellín mientras el narrador le cuenta al sicario (y al espectador) “*lo que era*” la ciudad. Esa nostalgia se hace sintomática en el texto fílmico con la reiteración de la frase “todo ha cambiado; ya nada es como antes”. En la Medellín cartografiada e idealizada de manera elitista, todo (las clases sociales, la religión, la familia) estaba en su lugar, *antes* de la “podredumbre” contemporánea. La violencia es el común denominador entre la gramática y la mirada cultural nostálgico-reaccionaria del narrador sobre la ciudad.

Tanto en el texto de Vallejo como en la versión fílmica –adaptación bastante textual de la novela –Fernando (el gramático) marca constantemente su distancia cultural frente a la “adicción” de los personajes jóvenes por el *zapping* y el punk y la industria cultural de masas. Fernando quiere silenciar –y silencia mediante Alexis- el equipo de sonido, la televisión, los silbidos de un transeúnte, la música rock, los vallenatos en la radio de los

<sup>220</sup> “Our Lady of Assassins. Trashing Paradise”, 6/14/2003, <http://www.culturedose.net/review.php?rid=10004953>, 29/05/2006.

taxis, el lenguaje de la calle, el ruido urbano y hasta un mimo silencioso que se burla de un transeúnte.<sup>221</sup>

*La virgen de los sicarios* no obtuvo éxito en la taquilla, pero fue muy bien recibida por la crítica y ganó dos premios especiales, uno en el Festival de La Habana y otro en el Festival de Venecia. En 2005 se filmó otro ejemplo destacable sobre los sicarios, *Rosario Tijeras* (Colombia/México/España/Brasil/Francia) convencional *thriller* erótico y melodramático dirigido por el mexicano Emilio Maillé y basado en la novela homónima del colombiano Jorge Franco, a su vez inspirada en hechos reales ocurridos en Medellín a finales de los años ochenta y principios de los noventa. La cinta también se filmó en escenarios naturales y cuenta la historia de una joven asesina de veinte años, reclutada en un barrio marginal, que trabaja para los capos del narcotráfico.

*La virgen de los sicarios* se estrenó en México en el 2001 en una Muestra Internacional de la Cineteca Nacional, y un año después se exhibió en las salas comerciales sin atraer a los espectadores. No obstante, los críticos la elogiaron.

#### 4.3 Niños de la calle

*La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), *Huelepega, ley de la calle* (Venezuela/España, 1999), *De la calle* (México, 2000) y *El Polaquito* (Argentina/España, 2003).

En *La vendedora de rosas*, Víctor Gaviria (1955) sigue las huellas de *Los olvidados*, *Crónica de un niño solo*, *La raulito*, *Gamín*, *Pixote*, *Gregorio* y *Juliana*, para realizar un cine de ficción que establece vínculos con el documental etnográfico, el neorrealismo y el *cinéma vérité*, centrando su atención en un grupo de niños de la calle y ubicando la acción en un barrio pobre de Medellín.

Víctor Gaviria, poeta, autor de la novela *El peladito que no duró nada* (1991) y cineasta autodidacta admirador de Werner Herzog, realiza diez cortos y medimétrajes en cine y video entre 1979 y 1991, varios de ellos documentales. Interesado por la violencia y el narcotráfico que afecta a los jóvenes marginales de Colombia, emprende su *opera prima*

---

<sup>221</sup> “Profilaxis, traducción y ética: La humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D. no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Abril-Junio 2002, págs. 378-379.

**Rodrigo D. No futuro**, que termina luego de un largo proceso de trabajo con la idea de captar, entre otras cosas, a las “bandas de jóvenes, las que se vuelcan en el robo, en el crimen, para conseguir dinero, vestirse *a lo bien* e imitar el rol de un burgués, de un muchacho de propaganda televisiva”.<sup>222</sup>

Dedicada a cuatro de los “actores naturales” que participaron en el rodaje y murieron entre el periodo de filmación y el estreno, la cinta está basada en un hecho de la nota roja que consignó el suicido del joven marginal de veintiún años Rodrigo Alonso. Utilizando procedimientos cinematográficos que luego dieron la pauta para realizar **La vendedora de rosas**, Gaviria convivió con jóvenes pandilleros para conocer sus historias y convertirlas en un guión que centra su atención en un joven huérfano de madre que aspira a componer y tocar música *punk*. Asimismo, usó actores naturales procedentes de un barrio pobre de Medellín utilizando diálogos improvisados y conservando la a veces incomprensible jerga popular. Dicho método de filmación lo relaciona con **La tierra tiembla** y el neorrealismo, incluso su título hace referencia a **Umberto D**. Para Ana Victoria Ochoa el cine de Gaviria se acerca a Visconti y a sus tesis del cine antropomórfico que privilegia el trabajo con el hombre, con los actores: “Esto es el neorrealismo colombiano, ya no de post-guerra, ni en Italia entre 1945 y 1957, sino en Medellín entre 1984 y 1986, mientras se gestaba la película, una película que resistió la reelaboración de hasta cuatro guiones, porque con la aparición de los actores aparecieron nuevas historias”.<sup>223</sup>

Sin embargo, para Ruffinelli la influencia neorrealista no es tan poderosa y ve en Gaviria a un autor innovador:

La operación artística realizada en cine por Víctor Gaviria a lo largo de un cuarto de siglo (...) ha implicado un ejercicio de libertad insólito en el cine latinoamericano, a pesar de estar inserto en las condiciones de producción más difíciles y singulares de que se tenga noticia. Su obra es única y difícilmente servirá de modelo para otros cineastas. Única porque funciona en gran medida con ‘actores naturales’ (niños y niñas de la calle, jóvenes ladrones y ‘pistoleros’, sicarios –lo cual ha creado problemas de producción a la vez que resultados nuevos y fascinantes) y porque dinamita la noción tradicional de géneros (en lo que respecta al documental y a la ficción) haciendo películas que podrían denominarse ficciones documentales o documentales de ficción y que, más apropiadamente, no son ni lo uno ni lo otro sino una categoría tan suya y única que carece de nombre.

<sup>222</sup> OCHOA, Ana Victoria, “Rodrigo D. No Futuro, de Víctor Gaviria. La película que todavía no se lee en Medellín”, revista *Kinetoscopio*, Medellín, Centro Colombo Americano, Vol. 5, Núm. 26, julio-agosto, 1994, págs. 96.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, pág. 97.

(...) La crítica se ha apresurado a emparentar a Gaviria con el neorrealismo italiano, y esa es una verdad parcial porque no siempre y no todo el cine de escenografías ‘naturales’ y con actores no profesionales, resulta neorrealista. Esos dos elementos mencionados son los que superficialmente lo vinculan con el neorrealismo, aparte del guiño referencial que estampó el director en el título **Rodrigo D. No futuro** con **Umberto D** de Vittorio de Sica (...) el intenso ritmo narrativo del montaje, poco o nada tienen que ver con los neorrealistas italianos y especialmente con su fondo melodramático. El melodrama está ausente del cine de Gaviria, salvo, y con moderación, en **La vendedora de rosas**.<sup>224</sup>

Tanto en *Rodrigo D. No Futuro* como en *La vendedora de rosas*, Gaviria expone un respeto absoluto por el caló de sus actores naturales:

Ese lenguaje –que está relacionado tan fuertemente a la identidad de estos niños- tiene algo de monstruoso; ésa, creo, es la violencia lingüística que sienten algunos espectadores. Yo no puedo sin traicionarme, hacer de corrector del habla, y de gramático y preceptor del buen decir de los actores naturales. Ese lenguaje es mucho más importante que la película misma porque allí está la historia (la de la ciudad, la de los muchachos, la de los muertos, la de la injusticia, la de las experiencias de vida, la de la solidaridad y la identidad).<sup>225</sup>

*La vendedora de rosas* adapta libremente el cuento infantil *La vendedora de cerillos*, de Hans Christian Andersen, acerca de una niña abandonada que muere de frío la noche de Navidad, la cual delira y cree ver a su madre mientras enciende cerillos para tratar de calentarse. Gaviria hizo un guión lineal con la ayuda de los testimonios autobiográficos de la ladronzuela Mónica Rodríguez, quien propició el acercamiento con otros niños de la calle, colaboró en el *casting* y fungió como asistente de dirección hasta que fue asesinada durante la preproducción. En el documental sobre el rodaje *Cómo poner a actuar pájaros* (*A propósito de la producción de La vendedora de rosas*, 1999), de Erwin Goggel, Sergio Navarro y Gaviria, Rodríguez aparece haciendo declaraciones acerca de la ‘veracidad’ de los hechos relatados en la película.

El proceso de trabajo con los actores naturales fue de cinco meses y Gaviria acumuló seiscientas páginas con los datos de las entrevistas. Esos testimonios son usados por el realizador con una “voluntad realista”:

---

<sup>224</sup> RUFFINELLI, Jorge, “Víctor Gaviria: los márgenes al centro”, en: *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*, Teresa Toledo (dir. y ed.), San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003, págs. 83 y 90.

<sup>225</sup> JAÚREGUI, Carlos A. y SUÁREZ, Juana, “Profilaxis, traducción y ética: La humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D. no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Abril-Junio 2002, pág. 377.

Se que es problemático hablar de realismo. Digamos que en películas como *Rodrigo D.* o *La vendedora de rosas* lo que tenemos es una voluntad realista y un imperativo ético respecto a la representación, que dan lugar a la construcción colectiva de relatos fílmicos. El realismo de mis películas no es la narración costumbrista o truculenta, ni el documental. El realismo ha sido mal entendido como objetividad, como voluntad de calco, como simplificación y falta de complejidad. Creo, por el contrario, que no hay nada más complicado y ambiguo, nada menos aprensible y más difícil de representar que la realidad, y que el realismo como yo lo entiendo –es decir como voluntad de realismo– asume que esa realidad no es manipulable, que es fragmentaria, que no tiene un significado estable ni abarcable, pero que sin embargo tiene cosas que decir.<sup>226</sup>

El rodaje de *La vendedora de rosas* se prolongó por dieciséis semanas debido a que los protagonistas muchas veces se encontraban bajo el influjo del sacol o *chemo*, pegamento que inhalan en bolsas de plástico para alucinar y quitarse el hambre: “Además, las bandas que dominan las comunas de Medellín cobraban por rodar en el barrio y en un momento dado comenzaron a abusar, y a pedir más y a quedarse con los radio-transmisores. El momento más conflictivo del rodaje se produjo cuando una banda rival se desplazó al barrio donde se rodaba y mató a tres milicianos ante los ojos del equipo de rodaje”.<sup>227</sup>

La acción del film transcurre a lo largo de cuarenta y ocho horas, entre la noche de un veintitrés de diciembre y la mañana de un veinticinco de diciembre. E inicia y termina con imágenes de un río lleno de basura y de aguas negras que separa al barrio del resto de la ciudad:

Barriada de Miramar, Medellín. En la víspera de la Nochebuena, Andrea, de diez años, escapa de su casa porque su madre vuelve a golpearla y va a buscar al centro de Medellín a Mónica, de trece años, una huerfana que vende flores. Mónica se droga en un jardín inhalando sacol al lado de su amigo Milton e imagina ver a su abuela muerta caminando por la calle. Más tarde vende flores en un bar junto con *Cachetona* y Judy, su mejor amiga. Luego integra al grupo a Andrea, y la presenta también a Claudia, otra chica drogadicta. En el barrio, don Neto, paralítico líder de la pandilla que domina el barrio, ordena que corran a un drogadicto, pero *El Zarco*, joven violento, lo mata a balazos y lo roba. Marcela, cuñada de Claudia, coquetea con Anderson, adolescente que vende droga y es novio de Mónica. Judy se prostituye, pero no deja que los hombres la penetren. Un

<sup>226</sup> JAÚREGUI, Carlos A. y SUÁREZ, Juana, op. cit., pág. 374.

<sup>227</sup> PÉREZ MURILLO, Ma. Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (coords.), op. cit., pág. 67.

borracho le regala un reloj a Mónica, que pelea a golpes con Marcela. Un vagabundo persigue a Andrea. Dos amigos de Anderson, drogadictos y traficantes, lo persiguen pero lo confunden con otro mendigo al que asesinan a puñaladas. Mónica continúa drogándose y cree que una virgen en un altar se transforma en su abuela. Al amanecer Mónica acompaña a Andrea a su casa para recoger su ropa y saluda a su primo Giovanni, miembro de la pandilla de don Neto. *El Zarco* la ve y por la fuerza le cambia su reloj por otro. Andrea pelea con su borracho padrastro, y roba los patines de su hermana menor. Mónica visita a su tía Viviana en la casa donde vivía su abuela. Duerme y sueña con ella, pero se va cuando el esposo de Viviana intenta abusar de ella. Luego lleva a Andrea al cuarto de la pensión en donde vive con Judy, *La Cachetona* y Claudia. Posteriormente va con un niño de la calle y juntos asaltan a una automovilista. Judy vende los patines de Mónica para comprar ropa. *La Cachetona* se va con su padre, después que éste le pide perdón por haberla dejado en casa de unas tías. Claudia se deprime y droga por causa de la partida de *La Cachetona*, de quien estaba enamorada. Mónica compra luces de bengala y vende el reloj. Mientras tanto a *El zarco* se le descompone el suyo y amenaza de muerte a Mónica si no le regresa el que le había dado. En la noche Judy tiene problemas con un cliente que la hiere de un balazo en un hombro. Milton y dos amigos intentan robar un portafolio que ven dentro de un auto, pero el dueño los mira y le atina un tiro en la espalda a Milton. Giovanni y *El Zarco* asaltan a un taxista. *El Zarco* lo acuchilla y luego le da un navajazo a Giovanni en la mano. Andrea se reconcilia con su madre. Mónica va a al patio abandonado de la casa de la abuela a inhalar sacol y prender luces de bengala. Giovanni y don Neto persiguen a *El Zarco*, quien ve a Mónica y la mata, y poco después es asesinado a tiros por la pandilla de don Neto.

Antes de iniciar los créditos finales del filme aparece el siguiente texto: “Hace 150 años Hans C. Andersen escribió sobre estos mismos niños un cuento titulado ‘La vendedora de cerillos’”.

En *La vendedora de rosas* Gaviria retoma el camino de *Rodrigo D. No futuro* y penetra de nuevo en el mundo marginal de Medellín, pero ahora desde una perspectiva femenina. La trama es profusamente dialogada, dispersa y episódica, y la mirada del realizador es casi antropológica, desdramatizada y distanciada, no juzga las acciones de los personajes y se limita a registrar los hechos por medio de mucha cámara en mano, en constante movimiento, nerviosa y voyeurista, y un copioso *soundtrack* compuesto por

cuarenta y tres canciones de música popular como el vallenato, la cumbia, la salsa y la balada romántica, las cuales ayudan a ambientar el film y a situarlo en el contexto de finales de la década de los noventa. Sin embargo, en esta ocasión Gaviria agrega a su “voluntad realista” un toque poético para intentar recrear el vulnerable estado interior de la protagonista, y en bajo esa perspectiva guarda ciertos paralelismos con *La virgen de los sicarios* con relación al componente religioso de los sueños de Fernando y a la devoción a la Virgen (el fervor a esa figura también se muestra en *Sicario*).

A lo largo de su itinerario, Mónica sufre tres alucinaciones por los efectos del sacol y cree ver a su querida abuela, símbolo del amor y de una familia ausente. Una de las apariciones de la abuela también adquiere connotaciones religiosas porque la chica imagina que la efigie de una virgen se transforma en la anciana. Además de esas alucinaciones Mónica tiene un cálido sueño con el mismo personaje cuando duerme en la casa de su tía. Por otra parte, su pequeño amigo Milton también alucina por causa del sacol, pero en su caso, como pasa con *Pixote*, la visión es amenazante, e imagina a dos jóvenes que lo intimidan con cuchillos en un parque. Esta última visualización se antoja fortuita y es mucho menos lograda que las que sufre Mónica porque los tipos, maquillados como si fueran zombis, rodeados de humo e iluminados con luces amarillentas, parecen salidos de un video-clip o de una mala película de horror y no encajan en la visión de conjunto.

Ese rasgo disímil impregna todo el film, el cual ofrece una numerosa galería de personajes apenas dibujados con la excepción de la protagonista, y de Andrea, el único personaje secundario que tiene un desarrollo dramático suficiente para entender su drama personal y sus motivaciones. Aunque las otras amigas de Mónica están mejor caracterizadas que los varones, los cuales aparecen y desaparecen en interpretaciones mayormente deficientes, mostrando una faceta mucho más negativa: son violentos y brutales, roban, matan, se drogan y venden narcóticos, incluso los más pequeños, que también presentan unos endeble vínculos de amistad, al contrario de los que manifiestan las mujeres, y una sexualidad precoz semejante a la de los adolescentes calenturientos, irresponsables y drogadictos de *Kids, vidas perdidas* (*Kids*, 1995), *opera prima* del fotógrafo estadounidense Larry Clark (1943), la cual fue realizada con métodos de filmación parecidos a los de *La vendedora de rosas*.

En el extremo del escenario antes esbozado está la pandilla de “pistolocos” que domina la barriada, trafica con drogas y vende protección y, sobre todo, el personaje de *El Zarco*, sicario despiadado perteneciente a esta banda. Ejemplo de maldad pura que se representa sin matices y de manera sobreactuada. Cabe agregar que entre los varones adultos se muestran algunos personajes positivos, como los dos policías que regañan a Anderson por traer droga pero sin detenerlo; el borracho que regala el reloj a Mónica, o el comprensivo padre de *La Cachetona*. Y sólo entre las mujeres se avizora una salida: Andrea evita traicionar a Mónica cuando su novio intenta seducirla, no le atraen los efectos de la marihuana que le ofrece *La Cachetona*, rechaza la vida de la calle y regresa a su casa a reclamar a su madre el afecto que merece. Y *La Cachetona* también prefiere regresar con su padre.

Sin discursos paternos o moralistas, aunque rozando en la sensiblería en las escenas alucinatorias de Mónica, Gaviria describe diversos problemas sociales: pobreza, orfandad, delincuencia, pandillaje, drogadicción, narcotráfico, prostitución, sexualidad precoz, maltrato infantil y pederastia. Pero lo hace sin ubicarlos dentro de un contexto socio-político más amplio, como sucede con *Ciudad de Dios*, y sólo muestra el estrecho mundo en el que se desenvuelven sus desafortunados niños, adolescentes y jóvenes marginales. El cineasta apuesta por la espontaneidad y la improvisación de sus actores naturales, que hablan sin cesar una jerga callejera en ocasiones indescifrable, y sigue el incesante deambular de esos seres desarraigados. Pero si bien es cierto que su desenfocada y fragmentada visión refleja con verismo una situación caótica y cruel, al espectador le cuesta trabajo asimilar la estridente experiencia e identificarse con la vida trágica de los personajes que retrata.

Según Carlos Jáuregui y Juana Suárez:

En Gaviria existe una gran deuda formal con los documentales de los años cincuenta, así como con el neorrealismo italiano y la manera como éste fuera reformulado en México por Luis Buñuel, principalmente en *Los olvidados* (1950), así como con el *Nuevo Cine Latinoamericano*. La herencia de Buñuel se hace palpable en algunos de los procedimientos de trabajo de Gaviria, particularmente en la mirada émica o ‘interior’ (desde el sector social específico representado), en la opción de imágenes de depravación y escasez, y en la voluntad de despojar el cine de las utopías nacionales, de las representaciones sentimentalistas de la delincuencia y de las romantizaciones estéticas o políticas de los sectores marginales. Asimismo, y hasta cierto punto, Gaviria continúa la tradición del cine neorrealista escogida por los directores del Nuevo Cine Latinoamericano como Tomás



Gutiérrez Alea (Cuba), Fernando Birri (Argentina), Humberto Solás (Cuba), Jorge Sanjinés (Bolivia), y Héctor Babenco (Argentina-Brasil), entre otros.<sup>228</sup>

Carlos Bonfil y Ruffinelli subrayan la relación de *La vendedora de rosas* con *Los olvidados*. Bonfil destaca también, desmesuradamente, el desempeño actoral de todo el reparto, cuando en realidad el trabajo es bastante irregular y sobresalen sólo algunas de las interpretaciones, entre ellas, la de la protagonista Leidy Tabares, y la de Mileider Gil, quien interpreta a Andrea:

Gaviria no insiste en la descripción de la violencia intrafamiliar ni cae en la tentación de la sociología instantánea. A diferencia de *Rodrigo D. No futuro*, el realismo de su nueva cinta muestra una vertiente poética, en deuda tal vez con el texto de Andersen que la inspira, y que se manifiesta en las alucinaciones de los protagonistas, las visiones del *cemento* como añoranzas del edén doméstico o resorte de sensaciones paranoicas (casi *delirium tremens*), donde enemigos acechan al consumidor de droga.

Hay en la trama elementos que remiten al modelo inevitable, *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950), con un nuevo Jaibo, irreductible y pendenciero, obsesionado con vengarse de una niña por una ofensa baladí y absurda.

Gaviria muestra así, en trazos rápidos, a veces inconclusos, aspectos de la violencia urbana, de la tiranía de las adicciones, y de la solidaridad afectiva, ofreciendo de paso uno de los mejores manejos de protagonistas infantiles en el cine latinoamericano.<sup>229</sup>

Por su parte Ruffinelli profundiza en las convergencias y divergencias que la vinculan al clásico de Buñuel:

La gran diferencia, por ejemplo, entre esa gran película que es *Los olvidados* de Buñuel, y las de Gaviria, está en que Buñuel describe magníficamente un mundo de violencia y pobreza desde afuera, en cambio Gaviria convive con ese mundo al que no pertenece, e intenta entender sus valores y códigos sin abrir juicio moral. Y le revela a Medellín su otra cara, la otra ciudad. Cruza el puente y se comunica. Por brutal y violento que sea ese otro mundo, las películas de Gaviria (su mirada) contienen un nivel de ternura, de comprensión y de amor como no se encuentra en otros ejemplos del cine contemporáneo. Como no hay en Buñuel.

(...) Sería imposible obviar la relación entre *Los olvidados* y *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*, y el propio Gaviria la resaltó al analizar el papel del azar en el destino del personaje de Mónica. Para él, la muerte de Mónica resulta de un encadenamiento de situaciones casuales. Como en *Los olvidados*, precisamente desde el momento en que Pedro sale del reformatorio para hacerle un ‘mandado’ a su director, y se encuentra con el perverso Jaibo. Dice Gaviria: En *Los olvidados* de Luis Buñuel un niño sale del reformatorio a comprar unos cigarrillos y se encuentra con otro muchacho; ese encuentro desencadena una serie de acontecimientos por los cuales termina muerto en un basurero. En

<sup>228</sup> Op. cit., págs. 369-370.

<sup>229</sup> BONFIL, Carlos, “La vendedora de rosas”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 25/11/1999, pág. 35.

**La vendedora de rosas** la protagonista muere por el azar que desencadena el borracho que le regala el reloj.<sup>230</sup>

Sin embargo, cabe precisar que hay una diferencia fundamental en las interrelaciones que guardan ambas películas. A diferencia de Gaviria, Buñuel da peso dramático y complejidad a los personajes de Pedro y *El Jaibo*, y otorga verosimilitud al relato aunque el azar esté presente. Es decir, Pedro encuentra a *El Jaibo* cuando sale del reformatorio no sólo por azar sino porque *El Jaibo* va a buscarlo. En todo caso el azar funciona cuando ambos van a esconderse al establo, si bien Buñuel ha dejado establecido desde el inicio del film que ese lugar sirve de refugio a ambos personajes y por lo tanto parece lógico que lo utilicen. Por el contrario, en la película de Gaviria el encuentro final entre Mónica y *El Zarco* se antoja un tanto gratuito. Mónica va a la casa de la abuela al mismo tiempo que *El Zarco* corre por el barrio perseguido por la pandilla y pasa precisamente a un lado de donde ella se encuentra, se detiene a asesinarla y luego continúa su huída.

Por otro lado, Jorge Luzardo critica a la película la redundancia del relato y su modo de aproximarse a la realidad:

¿En qué momento una película deja de ser un estudio serio sobre la condición humana y se vuelve una explotación de esa misma condición? Si el arte es un fiel reflejo de la vida, ¿esto es arte? ¿Se justifica hacer una película sin ningún valor moral simplemente porque es verídica? ¿Tiene razón el periódico *Le Monde* en decir que esta película no tiene ningún mérito ni como documental, ni como película? Estas y muchas otras preguntas se hacen los espectadores desprevenidos ante otra incursión de Víctor Gaviria en el bajo mundo o cloaca de nuestra sociedad. Si él no tomara este trabajo tan en serio y le dedicara tanto esfuerzo personal, se podría tomar como un simple ejemplo de porno miseria con todas sus implicaciones negativas. Desafortunadamente, Gaviria si lo asume con toda la seriedad del caso y por eso el fracaso es aún mayor porque no logra aquella objetividad con su obra (y sus personajes), tan fundamental para que logre mayor trascendencia. Es una lástima que toda esta dedicación, la entrega total a unos personajes de carne y hueso, los largos años de privaciones y esfuerzos, hayan creado algo que a la larga, es monótono y aburrido para el espectador normal. Así como está, **La vendedora de rosas** es una visión simplista de una realidad palpable, aterradorante, pero sin fuerza como realización cinematográfica, que muere, como el escorpión, por su propio aguijón.<sup>231</sup>

Cabe anotar que además del asesinato de Mónica Rodríguez durante la preproducción, después de terminado el rodaje, nueve integrantes del reparto murieron en hechos violentos,

<sup>230</sup> RUFFINELLI, Jorge, op. cit., pág. 108.

<sup>231</sup> LUZARDO, Julio, "La vendedora de rosas. ¿Porno miseria?", revista *en rodaje. Cine, televisión y fotografía en Colombia*, 08/06/2003, [http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4vendedora\\_de\\_rosas.htm](http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4vendedora_de_rosas.htm), 10/12/2004.

entre ellos Geovanni Quiroz, intérprete de *El Zarco*. En 2001, el compañero sentimental de Leidy Tabares y padre de su hijo, fue asesinado en su propia residencia, y un año después la misma Tabares, de veinte años y desempleada, fue detenida por la policía de Medellín acusada del homicidio de un comerciante. Enterado de los sucesos Gaviria comenta que:

Uno de los problemas éticos más serios que ofrece el trabajo con actores naturales es que a veces, como en los casos de *Rodrigo D.* o de *La vendedora de rosas*, se aprovechan las tragedias reales de seres humanos concretos. La película pasa y las tragedias continúan. La realización de la película no les cambia la vida a los niños. Es importante y éticamente necesario saber que algunos de mis actores han muerto en esas guerras amorfas que se libran en Colombia, muchos siguen en la calle y son presa de la miseria y la droga. El hecho de que las películas no modifiquen la realidad no se le puede imputar al cine, aunque ello pese sobre uno [...] Yo no trabajo en la ‘educación’ ni la ‘rehabilitación’. Hay instituciones dedicadas de buena fe a estas labores que se encargan –no sé si con mucho o poco éxito– de cambiar a estos muchachos sin modificar las circunstancias sociales y económicas en las que viven. El disciplinamiento, de cualquier manera, significa la destrucción de lo que me interesa.<sup>232</sup>

El film no obtuvo una buena respuesta del público, pero fue bien recibido por la crítica. En 1998 ganó los premios: mejor película y mejor director en el Festival de Cine de Bogotá; mejor edición, el premio Glauber Rocha, el tercer premio Coral, y una mención especial a Leidy Tabares en el Festival de La Habana; mejor director en el Festival de Miami y en el Festival de Viña del Mar. Además en éste último obtuvo el premio a la mejor actriz. En México se estrenó en una Muestra Internacional de la Cineteca Nacional en 1999, y un año después se exhibió de manera comercial sin repercusión en la taquilla, pero si en la recepción crítica que le fue del todo favorable.

Mientras *La vendedora de rosas* centra su atención en un grupo de niñas de un barrio marginal de Medellín y sigue sus vivencias durante cuarenta y ocho horas, en *Huelepega, ley de la calle* la trama gira alrededor de un niño que intenta sobrevivir en las calles de Caracas durante varios meses luego de que es expulsado de su casa.

En la época en que se filma la cinta el panorama cinematográfico venezolano de la primera mitad de los noventa (ya visto cuando se habló de *Sicario*) no cambia en el resto de la década y la producción es muy escasa. En 1996 se estrenan sólo seis largometrajes. Un año después tiene cierto impacto nacional e internacional la cinta *Pandemonium, la capital del infierno*, de Román Chalbaud, quien sigue vigente como el realizador más importante y

---

<sup>232</sup> JAÚREGUI, Carlos A. y SUÁREZ, Juana, op. cit., págs. 385.

con una producción constante. En 1998 el país da un viraje hacia la izquierda cuando asume la presidencia el ex militar Hugo Chávez, un populista que pretende acabar con el neoliberalismo, pero que no modifica las políticas culturales que afectan al cine venezolano. Bajo estas condiciones la productora, guionista y directora de *casting* venezolana Elia K. Schneider (1950) realiza su *opera prima* ***Huelepega, ley de la calle***, producida por su esposo José Novoa (director de ***Sicario***), y escrita por Néstor Caballero y el español Santiago Tabernero, guionista de ***Taxi*** (Carlos Saura, 1996).

Schneider, admiradora de Francis Ford Coppola, Steven Spielberg y Oliver Stone, estudia sicología y una Maestría en artes en Nueva York. En 1980 funda el Teatro Drama de Caracas, dirige varias obras de teatro y una telenovela. Debuta en la realización fílmica con el corto ***Tierras prestadas*** (1981). Cuando inició el rodaje de ***Huelepega***, en 1997, funcionarios del gobierno de Rafael Caldera trataron de detener la filmación, y luego intentaron prohibir su clasificación con el fin de evitar que se exhibiera en Venezuela, pero la llegada al poder de Hugo Chávez facilitó las cosas y nada de esto ocurrió. La cinta está narrada de manera lineal, combina un reparto de actores naturales con intérpretes profesionales, rescata el habla popular y fue filmada en las calles.

Antes de mostrar las primeras imágenes, ***Huelepega*** presenta el siguiente texto:

A los niños y jóvenes de América Latina...para que esta realidad deje de ser como es ..!  
 En Venezuela 7 millones de niños viven en estado de pobreza, 4 millones sufren de desnutrición crónica, 3 millones se encuentran fuera del sistema educativo y 600, 000 están en estado de total abandono.  
 Las muertes violentas de menores de edad son parte de la vida diaria de los venezolanos, siendo el ajuste de cuentas, la violencia familiar y la muerte en manos de organismos de seguridad las causas más frecuentes.  
 En los sitios de reclusión de menores se violan los derechos humanos más elementales: hacinamiento, violaciones, abuso de parte de funcionarios policiales, alimentación inadecuada y enfermedades sin atención.  
 Venezuela es uno de los países más ricos de América Latina, contradictoriamente en los últimos 40 años, éste problema, lejos de solucionarse, se ha agravado dramáticamente, convirtiéndose en un verdadero caos social.  
 Está película está basada en hechos reales.

Caracas. En la noche varios niños y adolescentes se drogan con botes de cemento alrededor de fogatas a un lado de un río de aguas negras. Mientras tanto, Oliver, un niño pobre de once años, es echado de su casa por su alcohólico padrastro, porque se niega a ir a comprarle más licor. Su madre resulta golpeada cuando trata de defenderlo. En la mañana amanece dormido afuera de la puerta de un banco y un policía lo corre a patadas. En un

lugar despoblado el despiadado narcotraficante *Mocho*, quien sólo tiene una pierna, ayudado por dos jóvenes secuaces sacan a un muchacho de la cajuela de un auto, lo acusan de traidor y lo matan a balazos. *Chino*, joven retrasado mental que vive en el mismo barrio que los maleantes, atestigua lo sucedido. En un lugar de videojuegos Oliver conoce a *Chino* y le presta su *walkman* para que lo deje jugar. Varios niños de la calle extraen monedas de las máquinas. Un guardia les arroja gas lacrimógeno, pero logran huir. Napoleón, líder de los narcotraficantes de la ciudad habla por teléfono a *Mocho* para cobrarle una deuda que le debe. Un gendarme corrupto se acuesta con la mamá del *Chino*, quien vive atormentada porque la policía asesinó a su hijo mayor, un delincuente que era socio del *Mocho*. Al salir de la casa de la mamá del *Chino* el policía le vende armas a *Mocho*, quien le pide pagárseles luego de un atraco. Los niños de la calle roban la bolsa del pan de una mujer y lo reparten para comer. Oliver les pide un pedazo pero se burlan de él y lo mandan a que busque comida en un basurero. Acompañada de tres amigas, Beatricita, novia del *Mocho*, vende droga a dos muchachos en una fiesta infantil y luego va a su guarida. De pronto los ataca *Pelao*, líder de una banda rival, ayudado por una de las amigas, quien las traiciona, y dos esbirros. Destrozan el lugar, roban la droga y escapan en cuatro motos. Seguidores de *Mocho* los persiguen, matan a uno de ellos y a un niño que se atraviesa durante la balacera. El día del funeral del pandillero muerto, *Mocho* y sus secuaces irrumpen en la ceremonia. Matan a la traidora y otro joven, pero *Pelao* logra huir. Como *Chino* trabaja de cargador en un supermercado, *Mocho* lo convence para que lo ayude a robarlo dejando abierta la puerta de la bodega y a cambio le regala una pistola. *Pechundio*, adolescente de quince años y líder de los ladronzuelos, va con Oliver al cementerio para hacerle una prueba de valentía. *Mocho* y Beatricita tienen sexo. *Chino* los sigue. Ayudado por otros tres adolescentes *Pechundio* encierra a Oliver en una tumba en donde sueña que persigue a su madre vestida de rojo. *Chino* lo saca. Napoleón va a la casa de *Mocho* y le da un día de plazo para finiquitar su deuda. Oliver va con *Chino* al basurero municipal y esconde una cadena que le regaló su abuela. Con la ayuda de *Chino*, *Mocho* y su pandilla asaltan el supermercado y matan a un guardia. Al escapar Oliver y *Chino* se les unen. La policía pone retenes en las calles y *Mocho* pide a *Chino* que guarde las armas dentro de una mochila y luego se las entregue a su lugarteniente. *Chino* lo sigue para ver donde la esconde. Más tarde camina con Oliver por una calle y mata a un joven de un disparo para robarle sus tenis. *Mocho* va a

pagarle a Napoleón, pero no lo encuentra. César, hombre de confianza del capo, le propone eliminar su deuda si lo ayuda a asaltar al *Fakir*, un narcotraficante caído en desgracia que trabaja de “mula” para llevar heroína a Armsterdan. *Chino* y Oliver roban un restaurante a mano armada. En el refugio un vagabundo exige una cuota a Oliver e intenta violarlo, pero una adolescente golpea al tipo y lo ayuda a huir. Poco después ella lo seduce. Aunque viajaba protegido por policías, *Mocho* y su banda atacan a *Fakir* y lo matan. En un lugar despoblado le abren el cuerpo para extraer las bolsas de droga y quemar su cadáver. El jefe de policía sugiere a Napoleón que investigue a César, pero él se niega. Junto con su lugarteniente, *Mocho* va a sacar armas del escondite y ahí guarda la droga robada. Oliver y otros niños de la calle buscan en basureros botes de cemento y luego van a drogarse. *Chino* roba las armas y la droga y las pone en el escondrijo de Oliver. *Pechundio* roba el estéreo de un auto y se lo vende a *Pelao*, quien se lo paga con droga. César y un guardaespaldas asesinan por la espalda a Napoleón cuando van a recoger un cargamento de droga en una playa. Un taxista golpea con su carro a *Chino*, quien enojado saca su pistola y dos policías lo detienen. Oliver, visita a su madre, quien lo acusa de estar drogado y lo ignora. Beatricita informa a *Mocho* que tiene dos meses de embarazo. *Chino* ingresa a la correccional de menores donde los otros presos lo golpean y le roban sus tenis. Oliver y siete niños más roban comida a los clientes de un restaurante. El dueño atrapa a uno de ellos y lo golpea. El lugarteniente de *Mocho* descubre que hurtaron las armas y la droga y como sospecha que *Chino* las robó va a buscarlo a su casa, pero sólo encuentra al policía que le aconseja que huya con su esposa e hijo porque *Mocho* no le va a creer. En el reformatorio se desata un incendio y *Chino*, acompañado de otro reo, escapa. El lugarteniente va a pedir protección a *Pelao*, pero se la niega y avisa a César que *Mocho* se autorobó. Dos sicarios arrojan una granada a la casa de *Mocho* y matan a Beatricita. Oliver enseña a *Pechundio* lo que hay en su escondite y en ese momento llega *Chino*. Durante el entierro de Beatricita, *Mocho* y su pandilla se emborrachan. De repente llegan César y sus hombres y los acribillan. *Pechundio* vende la heroína a *Pelao*. Oliver, *Chino* y otros niños se compran ropa nueva y van a comer a un restaurante. Oliver le lleva dinero a su madre, pero no la encuentra y se lo da a Ramón, su hermano menor. *Pelao* le devuelve la droga a César, quien le otorga el lugar que ocupaba *Mocho* en la organización criminal. Mientras tanto, el policía intenta apresar a *Chino* en el refugio para que le entregue las armas y la droga. Oliver lo defiende y el

gendarme lo mata. Furioso, *Chino* asesina al oficial. Al otro día, *Chino* corre alegre en el basurero.

Como *Sicario*, *Huelepega* inicia con la “escena choque” de la ejecución del traidor de una pandilla de delincuentes. Igualmente, es un *thriller* con toques eróticos y melodramáticos que pretende a la vez hacer una denuncia social, pero aquí en las dosis de sexo, que también son gratuitas, no se involucra a menores de edad. La fórmula no funciona de manera tan efectiva como en *Sicario* porque el tono es más discursivo y el melodrama más exacerbado. Además, el filme adolece desde su inicio de tres claros problemas: un guión mal urdido en el que nunca embonan bien las dos historias paralelas que se presentan sobre Oliver y *Mocho*, ni se traza con profundidad a ningún personaje; una puesta en cámara bastante deficiente en la que se nota la impericia técnica de la directora y una edición atropellada que agrava los defectos de una narración repetitiva, la cual tiene un débil hilo conductor y subtramas dispersas. Oliver, quien se plantea al inicio como el protagonista principal, comienza a desdibujarse progresivamente casi desde las escenas iniciales mientras *Chino* y *Mocho* se convierten a la vez en centros de interés. Y este desequilibrio se vuelve más notorio porque estos dos personajes son más convincentes que el de Oliver y están un poco mejor interpretados, ya que en general en el filme abundan las sobreactuaciones.

El personaje de *Chino* sirve de enlace entre los relatos paralelos que en algunos momentos se unen de forma poco convincente y a veces forzada, como en la secuencia del robo al supermercado. La historia de *Mocho* está filmada de manera similar a *Sicario*, como si se tratara de una violenta película de acción, con secuencias de tiroteos y persecuciones, y una subtrama amorosa en la que se incluyen algunas escenas de sexo. Pero aquí se presentan más “imágenes choque”, como la del asesinato del *Fakir* al que luego de ser acribillado a balazos se le abre su cuerpo para sacar la droga que lleva dentro y después se le quema. No obstante, en esta parte destacan los apuntes sobre la corrupción policíaca ligados a los sobornos que otorgan los capos a las autoridades, así como la venta de armas que la misma policía hace a los criminales, situación que también se muestra en *Ciudad de Dios*. Por otra parte se revela la participación activa de mujeres jóvenes como pistoleras y traficantes tan sanguinarias como los hombres, un precedente fílmico de lo que sucede en

**Rosario Tijeras.** Incluso, la secuencia del entierro de Beatricita en un panteón, con tiros al aire, música y borrachera, parece repetirse en la cinta antes citada.

En cuanto al relato de Oliver, lo distingue una pesada carga melodramática con una lastimera y permanente música de fondo, y el uso excesivo y explicativo de una voz en *off* mediante la cual, en ocho ocasiones, se escuchan las largas reflexiones del protagonista, la mayoría de ellas relacionadas con su madre y algunas con la religión:

A lo mejor Dios me dio este castigo porque me porté mal. A lo mejor Dios me puso está prueba y luego todo se va a poner bien. Todos tienen un destino y parece que éste es el que me tocó a mí. Y a veces me pregunto si existirá el destino. Y me pregunto dónde está Dios para hacer las pases con él. Con todos estos chavos que están por aquí. Cuando estoy solo, pienso en ti. En ¿cómo estará la casa?. Pero a veces el hambre no me deja. Pero ya mis amigos me enseñaron otra forma de no sentir hambre. A veces me siento solo, me hace falta tu cariño, mamá. Me hace falta. Siempre estamos molestando. Aquí nos llamamos la peste. La gente se impacienta, se pone nerviosa, cree que le vamos a robar y uno trata de pasar desapercibido. La policía siempre te está observando. Nos sacan a golpes de todos lados. Nos dicen que no nos quieren, nos detestan...

E incluso, de forma un tanto absurda y reiterativa, Oliver sigue hablando después de muerto:

Mamá, la última vez que te vi, estabas muy bonita. Siempre te sueño bonita y buena. Yo sé que tú no vas a venir por aquí porque tienes mucho que hacer. Aunque vengas ya no me vas a encontrar por la calle. Todavía estoy aquí pero en otro lugar, El lugar donde las estrellas se apagaron para siempre. Aquí nadie me molesta. No siento ni frío ni calor. Nadie me conversa. No tengo ni hambre ni sed. Lo que pensé que iba a llegar no llegó nunca y aunque la vida me jugó duro pienso desde aquí que ahora mi hermanito tiene la oportunidad que yo nunca tuve. Dicen que la muerte es parte de la vida. Pero aunque así sea yo prefiero la vida. Yo prefiero la vida.

Al igual que otras representaciones de niños de la calle observadas en este trabajo, Oliver es huérfano de padre, sin embargo su madre es diferente a la figura cómplice que aparece en ***Soy un delincuente, Sicario o Caluga o menta***, y se acerca más a la mamá castigadora de ***Los olvidados***, aunque en este caso la madre es mucho más pasiva y corre de la casa a su hijo porque se encuentra dominada por un amante golpeador que toma las decisiones. Pero los maltratos a Oliver y otros menores no terminan ahí y, como en la cinta de Buñuel, aparecen varios adultos que dañan a los niños, los explotan laboralmente o tratan de abusar sexualmente de ellos. Del mismo modo, Oliver, al igual que Pedro en ***Los olvidados***, también tiene una pesadilla, pero mucho más sencilla y transparente: su mamá resulta inalcanzable. Pero a diferencia de Pedro, Oliver es un niño pasivo y sin iniciativa que depende de otros para poder subsistir.



Contrario al matiz sensiblero y convencional que prevalece en esta parte de la cinta, se incluyen algunas escenas de tono documental que recuerdan a *Gamín* y *Pixote*, cuando desde lejos la cámara captura en planos generales las imágenes de los niños deambulando o robando a los transeúntes en la calle. Asimismo, se acerca a la citada película colombiana y a *La vendedora de rosas* cuando presenta a los niños y adolescentes drogándose con cemento para olvidar sus problemas y el hambre.

Además, como en *Crónica de un niño solo*, *Pixote* y *Sicario*, el film contiene una subtrama carcelaria, pero es inverosímil, fortuita, con muy poco tiempo en pantalla y está mal filmada, basta citar la confusa secuencia del incendio y posterior huida de *Chino*, que no obstante remite temáticamente a *El limpiabotas* y a la ya mencionada *Pixote*. Por otro lado, en *Huelepega*, al igual que en la citada cinta brasileña y en *Sicario*, la policía se presenta como una autoridad represiva, deshonesto y criminal.

Cabe añadir que de forma un tanto superficial *Huelepega* también toca el tópico del consumismo: *Chino* mata a un muchacho para robarle sus tenis de marca y luego se los roban a él en el reformatorio, y lo primero que hacen Oliver, *Chino* y otros niños cuando consiguen algo de dinero es comprar ropa y zapatos *Nike* o *Reebok*.

Sin duda *Huelepega* es el más flojo de los filmes analizados en este apartado y el menos reseñado o estudiado por los especialistas. Es evidente que tiene mucho más defectos que virtudes, pero no carece de interés e intenta exhibir de forma realista una cara oscura y pesimista de Caracas con una problemática social que debe conocerse. Además, de todas las películas seleccionadas es la única dirigida por una mujer, aunque por desgracia no se vislumbra ninguna diferencia o algún matiz de género, y, por ejemplo, los roles femeninos son secundarios y trazados alrededor de los masculinos. Sin calificarla, Francisco Javier Millán la relaciona con varias de las cintas que se han tratado en este texto:

Títulos como PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO, LA VENDEDORA DE ROSAS y PIZZA, BIRRA, FASO muestran la violencia cotidiana de las grandes ciudades latinoamericanas sin discursos maniqueos ni moralizantes, como lo hacía Buñuel en LOS OLVIDADOS, escapando de la simplificación que de la realidad cotidiana tiende a hacer el cine con vocación edificante. Las cinematografías latinoamericanas cuentan con numerosos títulos que abordan con mayor o menor acierto el tema de los niños de la calle y de la delincuencia juvenil, la mayoría de las veces con referencia inequívoca del filme que inicia este subgénero. Entre los títulos más recientes destacan las venezolanas SICARIO. LA LEY

DE LA CALLE (1994), de José Ramón Novoa, y a HUELEPEGA (1998), de Elia Shneider.<sup>233</sup>

Por su parte Patricia Kaiser señala como referentes al neorrealismo y a *Soy un delincuente*, y aunque observa varios defectos en la película reconoce la importancia de su tema:

Pero no sólo con los italianos está en deuda Schneider. También debe agradecerle a ese otro paria del cine venezolano: Clemente de la Cerda. En especial a *Soy un delincuente*. Ambos directores presentan el mundo de las barriadas caraqueñas, no sólo para mostrar su fachada, o sus moradores; sino también para mostrar su lógica de funcionamiento. Para decirnos que la reproducción de ese modo de vida, corre por cuenta de las llamadas instituciones pilares de la sociedad: la familia, el barrio (como reunión de vecinos y promotor de una gestión propia), la justicia (representada por el retén de menores de Huelepega y por los calabozos de la PTJ en *Soy un delincuente*), la policía (quienes mantienen la estabilidad de dicho estilo de vida) y los amigos (como grupo de referencia de todo adolescente). Lo que nos dicen ambas películas, es que no sólo la marginalidad está allí (o allá como algunos quisieran); sino que es gracias a la misma sociedad, que ese estilo de vida se reproduce... Sin embargo, hay que reconocer que la película presenta algunos problemas de realización. El montaje es deficiente y no brinda soluciones formales-más allá del corte franco- que permitan darle ritmo a las escenas (en especial en un filme donde la acción y las balaceras son tan importantes). La narración abusa de la voz en *off* de Oliver... Los desniveles actorales, entre un Pedro Lander, por ejemplo, y el cuerpo de jóvenes protagonistas, es abrumador... Pero lo realmente importante, es que más allá de estos errores, la película se sostiene, gracias a una gran temática.<sup>234</sup>

Sin embargo, con mucha razón, Robert Koehler subraya que el tema y la denuncia social se diluyen ante el cúmulo de errores técnicos y narrativos:

Planteada como una exposición del abuso que sufren los niños de Venezuela por la despiadada mafia de la droga y de los policías corruptos, “Huelepega” termina siendo un proyecto más que confunde la expresión de un mensaje social dominado por la explotación. Una edición inconexa, una narración confusa que da saltos y desiguales valores de producción infestan la el *thriller* urbano de la realizadora Elia Schneider. Así como el desesperado héroe infantil Oliver (José G. Rivas) está perdido y es arrastrado a la lucha que enfrentan los adultos en una guerra por las drogas, su personaje está perdido en una confusa trama.<sup>235</sup>

En 1999 *Huelepega* fue el mayor éxito de taquilla de su país y recibió quince premios. El más importante de estos fue el Premio Nacional de Cine al mejor guión (2000). En México nunca se exhibió en los cines ni ha sido distribuida en video.

<sup>233</sup> *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel/Gobierno de Aragón/Centro Buñuel Calanda/Caja Rural de Teruel, 2004, pág. 187.

<sup>234</sup> “Huelepega: la ley de la calle”, <http://www.analitica.com/vas/1999.11.2/caracas/13.htm>, 30/05/2005.

<sup>235</sup> “Glue Sniffer”, revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 31-06/01-02/2000, pág. 38.

Si *Huelepega* fue invisible para los espectadores mexicanos, *La vendedora de rosas* dejó algunas huellas en *De la calle* (2001), una película mexicana que trata una temática similar y fue filmada durante la histórica llegada al poder del Partido Acción Nacional (PAN) en el 2000, el cual acabó con setenta años de la corrupta dictadura impuesta por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y abrió las puertas de la democracia en México. Sin embargo, el PAN no trajo cambios sustanciales en la política neoliberal y globalizada que implantó el presidente priísta Carlos Salinas de Gortari, ni manifestó interés por impulsar las manifestaciones culturales y artísticas. Por lo tanto, la situación del cine mexicano al inicio del nuevo siglo no mejoró y la producción siguió siendo escasa. En 2000 se filmaron treinta y dos largometrajes, y dieciocho en 2001. No obstante, el Imcine siguió funcionando y fue coproductor de *De la calle*.

Más convencional en sus aspiraciones realistas y en sus métodos de filmación que *La vendedora de Rosas*, pero refrescante dentro del cine mexicano comercial de la época, *De la calle* es el primer largometraje de Gerardo Tort (1958), con antecedentes en el medio publicitario. Cuenta con un guión de Marina Stavenhagen que adapta la exitosa obra de teatro homónima del dramaturgo mexicano Jesús González-Dávila. La película significó un proceso de dos años de trabajo en los que Tort, Stavengahen y los actores protagónicos convivieron mes y medio con algunas pandillas de niños de la calle del centro de la Ciudad de México, y los hicieron participar en talleres de teatro: “Había varios objetivos: un acercamiento cotidiano a ellos estableciendo más una relación de respeto que de conmiseración. Por otro lado había que identificar a los grupos que potencialmente podrían trabajar en la película. Y un tercer objetivo era robarnos ciertas características de los seres humanos reales para preñar a nuestros personajes de esa realidad”.<sup>236</sup> A fin de cuentas en el producto terminado los niños de la calle interactúan muy poco con los actores profesionales, y funcionan más bien para enmarcar el relato e imprimirle mayor verosimilitud.

El film es lineal, usa escenarios naturales, conserva el caló de los niños de la calle, está rodado con mucha cámara en mano, presenta una fotografía granulada y de tonos grisáceos que consigue dar un aspecto crudo y sucio a la imagen, y se apoya en el buen

---

<sup>236</sup> Declaraciones de Gerardo Tort a Francisco González V., en: “De la calle al celuloide”, periódico *Público*, sección Arte y Gente, Guadalajara, México, 08/03/2001, pág. 2.

desempeño de sus intérpretes. Como en *La vendedora de rosas*, la historia de *De la calle* sigue los pasos de un adolescente, pero en este caso de Rufino, de quince años, que, a diferencia de Mónica, no se fue de su casa sino que fue abandonado siendo un bebé. Huérfano de madre, duerme en las alcantarillas de una calle del centro de la Ciudad de México junto con otros niños de la calle. La acción tiene lugar a lo largo de tres noches y dos días:

Ciudad de México. Rufino trabaja como cargador en la carnicería de don Lencho, amante de *La señora*, mujer que lo protege, y es concubina del corrupto judicial *El Ochoa*, quien domina la zona. La película inicia una noche en la que varios niños y adolescentes se divierten sin pagar en una feria de juegos mecánicos. A Rufino lo acompañan otros dos adolescentes, el vendedor ambulante *Cero*, su mejor amigo, y la lavacarros Xóchitl, su novia, quien tiene un bebé y ambiciona irse a vivir cerca del mar con Rufino, quien se siente desconcertado cuando un viejo vagabundo le dice que su padre vive. Sin saberlo, Rufino vende una bolsa de cocaína a don Lencho que *La señora* robó a *El Ochoa*, el cual culpa a Rufino. Al enterarse de lo sucedido, Rufino se queda con el dinero de la venta y le pide a Xóchitl que lo esconda. Rufino indaga con *La señora* sobre su padre y descubre que fue luchador. Platica a *Cero* lo que pasa y le pide ayuda para encontrar a su papá. Xóchitl consigue trabajo con el tendero don Gregorio. *Cero* lleva a Rufino con *El Trueno*, contendiente de luchas libres clandestinas, quien se ofrece ayudarlo a cambio de que junto con *Cero* roben la tienda de don Gregorio. El asalto resulta un fracaso y llega *El Ochoa*, pero logran escapar. Rufino se droga con cemento y sueña con la Virgen de Guadalupe. *Cero* pide apoyo a un amigo pandillero para vengarse de *El Trueno* y queman su camioneta sin saber que él está dentro. *Cero* lleva a Rufino con una prostituta que le informa que su padre es un travestido peligroso, apodado *El Chicharo*, que vive con un grupo de borrachos debajo de un puente. Por la noche *Cero* acompaña a Rufino al lugar, pero se asusta y va a robar el dinero que Xóchitl escondió en las alcantarillas. *El Ochoa* encuentra sola en un parque a Xóchitl y la viola mientras *El Chicharo* hace lo mismo con Rufino, sin escuchar lo que este le cuestiona. Al día siguiente Rufino enfrenta a *El Ochoa* para vengarse. Pelean y Rufino lo mata. Luego busca a Xóchitl para huir y descubre el robo. Por la noche encuentra a *Cero* en la feria, riñen, y *Cero* lo asesina con su propia navaja mientras Xóchitl mira espantada.

*De la calle* conserva la dureza de su precedente teatral, pero ya no es un drama áspero, simbólico, y sin historia de amor, sino una mezcla de *thriller* de denuncia y melodrama romántico, en deuda con *Los olvidados*, e incluye un esquema narrativo de perseguido-perseguidor a lo largo de todo el film. Como en *Ratas, ratones y rateros*, buena parte de la trama gira alrededor de un antihéroe perseguido, encarnado por Rufino, y su perseguidor, el desalmado judicial *El Ochoa*, un villano creíble pero sin muchos matices. Además, en el traumático viaje de descubrimiento que emprende el protagonista enfrentará a otros oponentes no menos temibles: al patético y vicioso luchador *El Trueno* y a su propio padre, el degenerado y borracho *El Chicharo*.

Al contrario de *La vendedora de rosas*, en *De la calle* no hay cabida para adultos bondadosos, y, por el contrario, son los culpables de la pérdida de la inocencia, la falta de afecto y la perversión de los protagonistas, mientras que los niños y adolescentes manifiestan lazos de amor, amistad, y solidaridad.

Por otra parte, el guión de Stavenhagen otorga más importancia a la protagonista femenina, que en la obra de teatro tiene un papel muy secundario, y no es madre soltera, ni víctima de un pederasta, y mucho menos de una violación. Al personaje de Rufino, en clara referencia a *La vendedora de rosas*, se le agregan dos alucinaciones por los efectos del cemento, así como un sueño, en los que imagina tener contacto con una maternal y comprensiva Virgen de Guadalupe. Imágenes que rompen con el verismo del film y que al igual que en la cinta colombiana buscan reflejar el estado interior del protagonista, y en este caso su religiosidad, además de impregnar al film de un halo poético.

Del mismo modo, resulta evidente que Stavenhagen hizo cambios en la trama para retomar varios temas de *Los olvidados*: la amistad viril, la traición, la venganza y la urbe como un entorno hostil e injusto que no ofrece salidas. En la pieza teatral es *El Trueno* y no *Cero* el que asesina a Rufino, personajes que pueden ser vistos como una especie de relectura posmoderna de *El Jaibo* y Pedro, atrapados por el azar y un destino trágico. Azar que es remarcado por Tort con las imágenes de la feria y la rueda de la fortuna, con las que inicia y termina la película. Sin embargo, también hay obvias diferencias entre ambas películas. En *Los olvidados* la policía se ve muy poco en pantalla y cuando aparece es para imponer el orden, mientras que aquí tiene una presencia permanente y peligrosa, y actúa como un órgano represor, corrupto y violento, similar al que se exhibe en *Soy un*

*delincuente* o en *Pixote*. Además, *De la calle* expone el grave problema de la drogadicción, ausente en la obra de Buñuel.

El film recurre a artilugios melodramáticos para acumular una cadena de desgracias y presenta varias escenas efectistas como la de la doble violación, en la que se utiliza un montaje paralelo, o la del asesinato accidental de *El Trueno* con bombas molotov. Sin embargo, a pesar de esas truculencias para atraer a un público mayoritario, Tort no deja de denunciar la pobreza, la orfandad, la falta de afectividad y las injusticias sociales. Tampoco juzga a los personajes ni ofrece soluciones. Y es tan pesimista como Buñuel.

Para los especialistas, la influencia del clásico de Buñuel en *De la calle* es evidente. Luke Sader además señala su lograda ambientación realista y su frenético ritmo narrativo:

La premiada película mexicana “De la Calle” (Streeters) presenta una absorbente, contemporánea mirada a la vida de adolescentes y niños que viven en y debajo de las calles de la Ciudad de México. Aunque no es un documental, el filme es capaz de crear un firme y realista atmósfera. E igualmente logra evocar una belleza cruda y algún sentimiento de esperanza en medio de la suciedad y la depravación. Siguiendo una dificultosa historia de producción, pudo emerger como la segunda película mexicana (pisando los talones del estallido de la exitosa “Y Tu Mamá También”) que hace puntos con el público americano (...) “De la Calle” logra grandes aciertos por la ausencia de pretensiones y por el ímpetu con el que impulsa la narración desde el principio hasta el final. El apretado guión de Marina Stavenhagen quizá no ofrece nuevo terreno, pero describe de manera convincente y contenida las patéticas vidas de jóvenes sin derechos en un infierno viviente. Ocasionalmente lo artístico florece (como en los recurrentes sueños alucinatorios de Rufino – la sombra del clásico de Buñuel de 1950 “Los Olvidados” – o la aparición de la Virgen María, se vislumbra entre las vecindades) pero eso no impide que la historia se mueva veloz y furiosamente hacia una violenta, sexual y generalmente descendente conclusión.<sup>237</sup>

Por otro lado, Hugo Hernández aclama su estilo visual:

En 1950 Luis Buñuel filmó lo que sería su primera obra maestra en nuestro país: *Los Olvidados*. La cinta le valió el premio de la Puesta en Escena en el festival de Cannes de 1951, y la censura de no pocos nacionalistas de banqueta mexicanos que se indignaron ante lo que consideraron una intrusión de un malicioso extranjero (pero no ante la miseria que se podía corroborar fácilmente en las calles). 50 años después las cosas sólo han cambiado para empeorar: la calle sigue siendo el “hogar” de seres humanos que apenas encuentran condiciones para la sobrevivencia y el escenario de historias capaces de sensibilizar al más nacionalista. 50 años después las cosas no son mejores en las calles ni en el cine, pero *De la Calle* (2001) expone otra vez (no a la altura, pero sí en la línea) con honestidad el cotidiano terror de los habitantes de la calle.

---

<sup>237</sup> SADER, Luke, “De la Calle”, *The Hollywood Reporter.com*, 01/08/2002, [[http://www.hollywoodreporter.com/thr/article\\_display.jsp?vnu\\_content\\_id=1571225](http://www.hollywoodreporter.com/thr/article_display.jsp?vnu_content_id=1571225)], 30/05/2005.

Tort filma las calles con una vocación casi documental: la cámara pone al servicio de los personajes una gran movilidad; se hace evidente la urgencia por registrar la historia como si no hubiera puesta en escena (*pris sur le vif*). Filma cámara en mano, con una paleta que frecuentemente se acerca al blanco y negro con sus grises intermedios; porque la realidad no es colorida pero tampoco monocromática.<sup>238</sup>

Y Tomás Pérez Turrent y Jorge Ayala Blanco también observan los vínculos que la relacionan con el cine de Gaviria. Pero mientras Pérez Turrent admira el trabajo de Tort, Ayala Blanco, desde una postura de izquierda, lo detesta. Dice Pérez Turrent:

Naturalmente lo primero que viene a la mente en su ópera prima son *Los olvidados*, la primera obra maestra conseguida por Luis Buñuel en México. Hay varios puntos comunes entre las dos películas, naturalmente con las diferencias de época, de estilo, de concepción, de intereses, pero también diversas semejanzas, aun si *Los olvidados* es y seguirá siendo insuperable (...) y pone en relieve que todas las películas sobre la juventud y los muchachos o niños de la calle durante más de 50 años, simplemente se quedaban en el melodrama complaciente y manipulador.

Otra coincidencia entre *Los olvidados* y *De la calle* es lo bien elegido de los escenarios reales y la presencia siempre agobiante de la ciudad de México y en ambos casos agobiante en tanto viva, con todas las diferencias de la ciudad de 1950 (monstruo urbano de apenas 2 millones de habitantes) y la de fines del siglo XX y el arranque del siglo XXI con quién sabe cuantos millones más (¿15? ¿20?)

*De la calle*, que es una búsqueda de la realidad social a la que refería *Los olvidados*, recurre también a la estilización, pero no al surrealismo. Está más cerca de los intentos del colombiano Víctor Gaviria: *Rodrigo D, no futuro* (90) y sobre todo de *La vendedora de rosas* (98) que utilizaba también la estilización y no precisamente surrealista. *De la calle* es, como el cine de Gaviria y sobre todo la segunda, una película que toca como *La vendedora de rosas* por medio de su heroína (una niña mujer de la calle de 13 años, curtida por la vida en las calles de Medellín), hacen un cine de la urgencia que es como una bofetada en plena cara a las buenas conciencias y sus personajes pertenecen al mismo mundo, el de la globalización de los desheredados, la globalización de la miseria sin ilusiones.<sup>239</sup>

Por su parte, Ayala Blanco escribe de manera desmedida:

Alumbra, lumbré de alumbra, sobre la podredumbre. La podredumbre-ficción, la podredumbre-espectáculo, la podredumbre-objeto grandilocuente y la podredumbre-lacra, haciéndose eco y reflejo de la hipocresía dominante del pensamiento de derecha, según el cual denunciar en abstracto equivale a contribuir acabar con el cáncer de la pobreza y eso se considera un deber moral y estético, una obligación sociopolítica y sistemática en aras de la grandeza macroeconómica.

Con uñas arregladas en salón de belleza, casto recueste en el paso a desnivel, coito a besitos Tvromanticones y fanáticos ensueños de *activo* en la azotea donde se aparece la Virgen Morena con resplandor de cartón corrugado (Dolores Heredia) sintiéndose en *La vendedora*

<sup>238</sup> HERNÁNDEZ, Hugo, "El dolor de la calle", periódico *Mural*, suplemento Primera Fila, Guadalajara, México, 12/10/2001, pág. 10.

<sup>239</sup> PÉREZ TURRENT, Tomás, "De la calle", periódico *El Universal*, sección Espectáculos, Ciudad de México, 09/11/2001, pág. 3.

*de rosas* (Gaviria, 98), el lirismo fresa y las escenitas íntimas sacantesdeonda contrastan con la fiereza de la supuesta realidad brutal y muestra la verdadera índole del enfoque. Un lamentable haz de historias patéticas cual torrente de sentimentalismos, un tejido de puerilidades indigestas y momentos de ojetez gloriosa que interpretan actorcitas y actrícitos sin espesor mezclados con genuinos niños de la calle...

(...) Y esta adaptación actualizada con cemento y mohicanos *punk* culmina en un discurso del regodeo chantajista donde los más recalcitrantemente malévolos acabarán recibiendo su castigo y los más inocentes la oscura muerte sacrificial de El Jaibo en *Los olvidados* (Buñuel 50). Y este filme miserabilista vetusto y anticuado afirma un neorrealismo degenerado y vergonzante de ingenua eficacia que se cree desarmante. Cine de impudicia yuppie condolidada con su propio morboseo indirecto en la marginación.<sup>240</sup>

***De la calle*** fue un éxito de taquilla y en 2001 arrasó con los premios de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, entre ellos, los de mejor ópera prima, director, guión, fotografía, música, sonido, edición, actor y actriz. Ese mismo año ganó el primer lugar en la categoría de Nuevo Director en el Festival de San Sebastián. En el 2002 Eva Aridjis realizó en video, teniendo como escenario también la zona centro de la Ciudad de México, el documental testimonial ***Niños de la calle***, otro ejemplo interesante sobre el tema.

Otro adolescente explotado por adultos y acosado por una policía corrupta es el protagonista de la última película considerada para este trabajo, la argentina ***El Polaquito***, noveno largometraje del veterano Juan Carlos Desanzo (1939), también fotógrafo, documentalista, guionista, actor, productor y realizador de comerciales. Fotógrafo, entre otras, del clásico documental ***La hora de los hornos*** (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968) y de ***Juan Moreira*** (Leonardo Favio, 1973), en su labor como director destaca por su impacto internacional la cinta biográfica ***Eva Perón*** (1996).

De origen humilde, como su compatriota Favio, Desanzo manifestó durante una entrevista su interés y conocimiento del tema de los niños marginales: “Me crié en la calle. Mi familia vivía de prestado en un club. Mi padre era barrendero y mi madre sirvienta”.<sup>241</sup> Por tal motivo el supuesto suicidio de El Polaquito en la estación de trenes Constitución,

---

<sup>240</sup> AYALA BLANCO, Jorge, “Tort y el breviario de podredumbre”, periódico *El Financiero*, sección Cultural, Ciudad de México, 15/10/2001, pág. 88.

<sup>241</sup> BLEJMAN, Mariano, “Ya no quiero trabajar con actores famosos”, *Página/12*, sección Espectáculos, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>, 06/07/2006.



aparecido en las notas rojas de algunos periódicos argentinos en 1994, llamó la atención del cineasta, pero por problemas financieros tardó casi diez años en poder filmar su historia.<sup>242</sup>

*El Polaquito* es una coproducción con España en la que Desanzo incursiona por primera vez en el cine independiente. También marca su debut en el uso del formato digital y en la utilización de un elenco formado en su mayoría por actores no profesionales: “Durante un año, con el auto de mi mujer, visité 1500 pibes en cárceles de menores, hogares, escuelas, villas de emergencia. En el Hogar El Arca encontré a quien sería El Polaquito (Abel Ayala), de 13 años al momento de filmar. El “Vieja” (Fernando Roa), de 16, estaba en la Fundación del Padre Grassi”.<sup>243</sup> Para dotar de realismo al relato Desanzo filmó con mucha cámara en mano, sonido directo, iluminación natural, y, en ocasiones, con la cámara oculta (como mucho tiempo atrás lo hizo Vertov o Ciro Durán en *Gamín*):

... Filmamos medio clandestinamente. Ensayábamos las acciones, camuflábamos la cámara de 16 mm, poníamos marcas en el suelo y grabábamos mientras la realidad transcurría. Constitución es un habitat muy duro, una especie de zoológico donde se duerme, se coge, se cocina, se hacen juegos. Y a los que están ahí, ni se les ocurre irse a otro lado. Los pibes no pueden volver a sus casas, porque el padre se viola a las hermanas, o les pega. No saben cómo escapar.<sup>244</sup>

Al comenzar la película, abajo del título, aparece un letrero entre paréntesis que dice “basada en un hecho real”:

Estación de trenes Constitución, Buenos Aires. *El Polaquito*, de trece años, es un chico de la calle que escapó de su casa porque su padre, un borracho, lo golpeaba al igual que a su madre y a su hermana. Ahora se gana la vida cantando tangos en los vagones imitando al famoso cantante Roberto “Polaco” Goyeneche, de ahí su apodo. *El Rengo*, un mafioso cincuentón que se hace pasar por limpiabotas y controla a los limosneros y prostitutas del lugar en complicidad con la policía, pide a *El Polaquito* la recaudación del día y lo abofetea porque esconde un billete dentro de un zapato. *El Rengo* luego regaña a Chela, hermana mayor de *El Polaquito*, quien se prostituye. El adolescente de diecisiete años *El Vieja*, amigo con el que vive *El Polaquito* en un vagón abandonado, lo lleva a una zapatería que roba pistola en mano. Una patrulla de la policía pasa por la zona. *El Polaquito* hace sonar una alarma para distraerlos y que lo persigan. Los policías no logran atraparlo. En un sitio de videojuegos de la estación *El Polaquito* conoce a *La Pelu*, prostituta de

---

<sup>242</sup> Op. cit.

<sup>243</sup> Ibíd.

<sup>244</sup> Ibíd..

dieciséis años de la que se enamora, sin embargo, *El Vieja* la seduce y la hace su amante. Al día siguiente *El Polaquito* canta en un tren y pelea con un trío de músicos bolivianos que también piden limosna. Los pasajeros lo apoyan y se arma una riña que él aprovecha para robar un bolso a los músicos. Más tarde invita a comer a *La Pelu*. Dos policías lo ven y lo golpean para que se ponga a trabajar. Luego *El Rengo* le ordena no volver a ver a *La Pelu*. *El Rengo* exige a la chica que le haga sexo oral a un cliente que resulta ser un policía vestido de civil. *El Polaquito* los sigue hasta un coche abandonado e impide que tengan relaciones. *La Pelu* corre, pero el policía le pega a *El Polaquito* y lo viola. Poco después *El Polaquito* convence a *La Pelu* para que viaje con él en tren y pida limosna. Posteriormente le comenta a *El Rengo* que quiere independizarse y que *La Pelu* sea su socia. Ella se enoja por su atrevimiento y *El Rengo* lo manda encarcelar. *La Pelu* lo recibe cuando sale libre y él finge estar fracturado de un pie para pedir caridad a los automovilistas. Otro niño limosnero le reclama que mendigue en su zona y llama por teléfono a su jefe. De repente dos hombres lo suben en un auto y lo amenazan de muerte. *El Polaquito* huye asustado y más tarde roba en la calle una cámara fotográfica a una turista japonesa. Vende el aparato para comprar una playera a *La Pelu*. *El Rengo* le dice que si vuelve a cantar en los trenes dejará de maltratar a Chela. *El Polaquito*, *El Vieja* y *La Pelu* se emborrachan y se drogan juntos. La policía vuelve a encarcelar a *El Polaquito* y su violador se burla de él y lo golpea. Al salir de la cárcel roba el estéreo de un auto y va a la casa de sus padres. En la calle su padre borracho golpea a su madre delante de los vecinos. *El Polaquito* toma un palo y le pega dos veces a su padre. Su madre se enoja y él se va indignado. Al llegar a la estación observa como la mamá de *La Pelu* la maltrata. *El Polaquito* la consuela, le confiesa que es virgen y luego hacen el amor. *El Vieja*, borracho, los encuentra acostados y los amenaza con una pistola, pero después se calma y los perdona. *El Polaquito* intenta de nuevo independizarse y canta en un tren acompañado de *La Pelu* hasta que tres jóvenes lo atacan, lo arrojan del tren en movimiento y le “plantan” una bolsa de cocaína en su pantalón. *La Pelu* lo visita en el hospital y le dice que otra vez trabaja para *El Rengo*, quien es su padrastro. Al salir del nosocomio *El Polaquito* es enviado a la correccional de menores en donde *Rata*, el joven que controla el lugar, lo explota. *El Vieja* llega preso al mismo reclusorio y pelea a golpes con el *Rata*, quien apoyado por sus secuaces le dan una paliza. *El Vieja* informa a *El Polaquito* que *La Pelu* está embarazada. *El Polaquito* se

emociona porque cree que el hijo que espera es suyo y pide a *El Vieja* que escapen. Éste hace las paces con *Rata* y acuerda con los guardias de la prisión salir, junto con *El Polaquito*, por veinticuatro horas para robar. Los policías les proporcionan dos pistolas. *El Polaquito* vende el arma que le dan para comprarle regalos a *La Pelu* y la visita. Ella le dice que quiere abortar. Al día siguiente *El Vieja* y él entran a una tienda y hurtan ropa nueva, luego van a comer a un restaurante que *El Vieja* asalta a mano armada después de comer, pero el cajero alcanza a hacer sonar la alarma y llega la policía. *El Polaquito* alcanza a recoger algunas carteras y joyas de los clientes y le quita una pistola a un policía que come en el lugar, pero termina por asustarse y escapar. Busca a *La Pelu*, quien le confiesa que *Rengo* la obligó a abortar. *El Polaquito* se entera por un noticiero de la televisión que la policía mató a *El Vieja* y va a drogarse a un vagón abandonado. Más tarde amenaza a *Rengo* con una pistola y lo lleva a un lugar solitario en donde le ordena que se arrodille y pida perdón a la virgen antes de matarlo, pero tres secuaces de *Rengo* lo desarman. *Rengo* lo golpea y al otro día amanece colgado de una bufanda que le regaló *La Pelu*, quien llora desconsolada al verlo muerto.

La película termina con un letrero que dice: “El expediente judicial que investigó la muerte de ‘El Polaquito’ fue cerrado y archivado como suicidio”.

Narrada de forma lineal, *El Polaquito* puede agregarse a las representaciones fílmicas sobre los niños de la calle que cantan en los autobuses pidiendo caridad, similares a los que aparecen en *Valparaíso, mi amor*, *Gamín* y *Juliana*, pero con la diferencia de que el protagonista canta en vagones de trenes de pasajeros. Además, de forma parecida a *Gamín*, *La vendedora de rosas*, *Huelepega* y *De la calle*, en la cinta se expone el problema del consumo de drogas como un medio de escape para olvidar la situación en que viven los protagonistas, pero a diferencia del total de películas analizadas en este trabajo, *El Polaquito* es la única que toca de manera directa el tema de la explotación infantil ligada a bandas de criminales que en complicidad con la policía se aprovechan de niños, adolescentes y jóvenes sin hogar, para prostituirlos o usarlos pidiendo limosnas. Aunque desde *El limpiabotas* se pueden rastrear diferentes tipos de abusos de los adultos hacia los menores, incluso relacionados con parientes cercanos, como es el caso del hermano estafador de *Giusé* en dicha película. Por otra parte, en *Los olvidados*, el limosnero ciego don Carmelo explota laboralmente al niño campesino *El Ojitos*, y el dueño del carrusel de

una feria, a Pedro y otros infantes; en *Pizza, birra, faso*, un taxista controla por un tiempo los latrocinios de *Cordobés* y Pablo; en *Barrio*, el hermano mayor de *Rai* lo conecta con la venta de droga, y en *Sicario* y *De la calle* son policías corruptos los que insertan a *Jairo* y a *Rufino* en el mundo criminal.

Sin embargo, *El Polaquito* está lejos de la sobriedad de *Crónica de un niño solo* o de *Pizza, birra, faso*, y como sucede en *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Sicario* y *Huelepega*, la denuncia social que ofrece se diluye ante la acumulación de excesos y de imágenes que se regodean en la miseria humana para impactar al espectador sin darle oportunidad de reflexionar. La mirada del coguionista y director Desanzo es complaciente, melodramática y se dedica más a mostrar el martirologio que sufre *El Polaquito*, el cual va aumentando poco a poco hasta llevarlo a la muerte: *Rengo*, villano de una sola pieza, lo golpea y humilla públicamente de manera continua, además de que manda a sus esbirros a darle una paliza y a sembrarle droga para que sea detenido por las autoridades; un policía lo viola delante de su novia *La Pelu* y luego lo maltrata cuando está preso; en la cárcel el *Rata* lo obliga a lavarle su ropa; dos hombres pertenecientes a otra banda de criminales que controlan a los niños que piden limosna en los cruceros de las calles lo golpean y amenazan de muerte, hasta que, por último, es asesinado de forma cruel por *Rengo* y sus secuaces. El asesinato está filmado en cámara lenta, y al igual que los otros hechos mencionados se exhibe de forma explícita, sin dejar nada a la imaginación. Y a esta cadena de suplicios habría que agregar los que sufre *La Pelu*, también por cuenta del *Rengo* o de su propia madre, o los que padecen la hermana y la mamá de *El Polaquito*. Dichas escenas y varias más son acompañadas por una estridente música de fondo, la cual aumenta de volumen para enfatizar el dramatismo y sacudir tramposamente al espectador.

Armado con ese afán tremendista, el relato avanza de forma episódica y atropelladamente esbozando apenas algunas subtramas, entre ellas, la del triángulo amoroso entre *La Pelu*, *El Polaquito* y *El Vieja* o la del reformatorio. Asimismo desarrolla de manera insuficiente algunos personajes como la hermana de *El Polaquito* y otros aparecen y desaparecen repentinamente como *El Vieja* y *La Pelu*. Por otro lado, hay una notable diferencia entre el manejo de las figuras femeninas y masculinas, ya que todas las mujeres que aparecen en pantalla son pasivas y aceptan sin protestar su trágico destino, incluso la madre de *El Polaquito* luego de ser golpeada por su esposo, lo defiende. Mientras tanto *El*

*Polaquito* y su amigo *El Vieja* se rebelan y buscan salidas a su situación, y el temible Rengo es un macho dominante y explotador.

Superior a *Huelepega*, pero muy inferior a *De la calle*, y, sobre todo, a *La vendedora de rosas*, *El Polaquito* sólo la distingue su tono documental en el terreno visual pues está filmada de manera funcional, y el uso que hace de la cámara de video es del todo convencional si se le compara con *La virgen de los sicarios*. Entre sus pocos aciertos se puede mencionar la forma verista con la que aborda el tema de la adolescencia marginal en una Buenos Aires deshumanizada y poco conocida cinematográficamente, así como el trabajo interpretativo del trío de adolescentes protagonistas.

Sin embargo, Adolfo C. Martínez no sólo alaba a los actores, sino la labor de Desanzo, y a su juicio la película no es excesiva en su planteamiento dramático:

Desanzo logró un film tan realista como doloroso, tan brutal como cálido. El sobrado oficio del realizador se puso a flor de piel y su sensibilidad no da margen para el golpe bajo ni para el exacerbado melodramatismo. “El Polaquito” se transforma así en una cruda radiografía de una verdad que nadie ignora, aunque muchos prefieran mirar hacia otro lado. No era tarea fácil llevar a la pantalla la trama de esta película, ya que hacía falta una mirada escrutadora para relatar las aventuras y desventuras del protagonista, al que Abel Ayala aporta un rostro cándido y dulce y una enorme fuerza emotiva. La cámara de Desanzo no recorre escenografías fabricadas, sino que, atenta, se posa tanto en sus protagonistas como en esa estación ferroviaria, escenario casi perpetuo del relato. Al excelente trabajo de Ayala debe sumarse la notable composición de Marina Glezer, la impecable interpretación de Roly Serrano y la absoluta naturalidad de Fernando Roa y del resto del elenco.<sup>245</sup>

Más certero, sin dejar de notar los evidentes defectos del filme, Peter Theis observa en el filme ecos de Dickens y de otros escritores de tendencia “naturalista”:

(...) es una fábula Dickensiana... el filme pertenece por su condición social a la tradición crítica de autores como Émile Zola, Upton Sinclair y John Steinbeck. Un defecto común de trabajos menores que siguen esta tradición es la poco creíble y pobre dramatización de un personaje genérico ‘atrapado bajo las ruedas’, que sólo existe para dramatizar la explotación. “El Polaquito” sin embargo dibuja a su protagonista con amplitud y credibilidad; es imperfecto, débil, podrido, irreflexivo e ingenuo (todo derivado de su adolescencia), pero también es simpático y genuino. Inevitablemente la narración deriva menos de un fatalismo artificial que es culpa del sistema y más de una observación objetiva de personajes complejos diferentes y plenos que interactúan en un sistema con mecanismos predecibles y cognoscibles.

La película no transcurre sin problemas, tales como el uso excesivo y estridente de efectos musicales que limitan la seriedad de los acontecimientos, algunos sobrepuestos a personajes esquemáticos menores, y privilegiando el desarrollo narrativo sobre el talento técnico básico o cualquier placer formal (en otras palabras, la prosa es llana). Sin embargo, el

<sup>245</sup> “Adolescentes sin salida”, *La Nación.com*, sección Espectáculos, [www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=534045](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=534045), 09/11/2003.

núcleo dramático es tan competente, Polaco tan factiblemente humano, y las minucias del bajo mundo construidas de manera tan auténtica (a partir de materiales de producción mínimos) que “El Polaquito” consigue una crítica reveladora y ser un testigo de la esperanza eclipsada.<sup>246</sup>

Aníbal M. Vinelli resalta también su enfoque realista:

El retrato es veraz y la imagen que devuelve el espejo no permite ilusiones ni se mitiga con apuntes poéticos...

En aras de la verosimilitud –la trama se inspira en un hecho auténtico– el filme cae a veces en la falta de sutileza, en el trazo grueso con apenas un desvío en algún semidesnudo que roza lo comercial y en momentos– pocos, afortunadamente– de monotonía. Pero en su conjunto, si no perfecto, el largometraje es valioso y consigue lo que Desanzo quiso y anunció: contar una historia. Cruel, brutal, pero directa al plexo y sin concesiones.<sup>247</sup>

Sin embargo, para Horacio Bernades lo único rescatable del filme es el trabajo de los intérpretes:

Elemental en lo dramático, feísta en lo visual y por debajo del standard en términos de realización, la nueva película del veterano Juan Carlos Desanzo (en cuya carrera, un film meritorio como *Eva Perón* va quedando cada vez más aislado) se basa en un caso real y transcurre casi íntegramente en Constitución, tanto en trenes como en la estación o los alrededores. Recordando a más de un protagonista de las películas de Leonardo Favio (bajo cuyas órdenes se desempeñó como director de fotografía, en Juan Moreira), los ojos muy abiertos y la corta del Polaquito (Abel Ayala, verdadero chico de la calle) lo hacen aparecer como un cándido habitante de la marginalidad.

(...) todo se muestra, se dice y se ilustra. Así como cada aparición amenazante del Rengo se ve amplificada por una guitarra eléctrica que aúlla a todo volumen, si hay una violación se verá al violado con la cola al aire. Y si alguien se hace pis de miedo, después de oírse el “pssss” la cámara irá en busca del charquito. En medio de este panorama resulta loable el esfuerzo de los actores.<sup>248</sup>

Y Juan Martínez, desmedidamente, lo descalifica del todo:

El Polaquito, más que una película, es un acto de maldad. Desanzo intenta emular lo que viene haciendo un sector del llamado Nuevo Cine Argentino, pero desde la vereda de enfrente. Ideológicamente repugnante, la película es una sucesión de calamidades pocas veces vista. Al igual que *La noche de los lápices*, este es un film que se autoproclama ‘de denuncia’, pero en realidad es una película de explotación de un grado de sensacionalismo tal que provoca náuseas.<sup>249</sup>

<sup>246</sup> “No exit”, Offoffoff.com, <http://www.offoffoff.com/film/2004/polaquito.php>, 23/11/2005.

<sup>247</sup> “Una ráfaga de crueldad”, *Clarín.com*, sección Espectáculos, Año VII, Núm. 2747, <http://www.clarin.com/diario/2003/10/09/c-00701.htm>, 23/11/2005.

<sup>248</sup> “Misericordia demasiado explícita”, *Fotograma.com*, 10/10/2003, <http://www.fotograma.com/notas/reviews/3333.shtml>, 23/11/2005.

<sup>249</sup> “El Polaquito”, sección Críticas, revista *elamante.com*, 12/10/2003, [www.elamante.com/nota/2/2181.shtml], 05/12, 2005.

***El Polaquito*** no tuvo ningún impacto en la taquilla aunque si obtuvo algunos premios como el de la mejor actriz en el Festival de Cine del Mundo de Montreal (2003); el premio del público en el Festival de Toulouse (2003), y los de mejor actriz y mejor fotografía de la Asociación de Críticos de Cine Argentinos (2004). En México se comercializó en DVD, pero no fue exhibida en los cines.

## 5. Conclusiones

En la historia del cine iberoamericano han sido muy poco exploradas las representaciones realistas sobre niños, adolescentes y jóvenes marginales, en cuya evolución resulta evidente la influencia de ciertas tendencias veristas, tanto en el campo del documental (etnográfico y social) como en el terreno de la ficción (realismo socialista, realismo poético francés y neorrealismo). Por sus métodos de filmación, su propuesta estética, su postura ética y por el tema prototípico de la infancia y juventud marginales, el neorrealismo destaca como la mayor influencia de este tipo de representaciones en Iberoamérica y su repercusión puede notarse a partir de 1950, cuando se producen *La escalinata* y *Los olvidados*. Desde entonces y hasta la fecha se han seguido realizando películas que denotan su huella.

Tan profunda ha sido esta impronta como la marca que dejó *Los olvidados*, un modelo paradigmático de esta clase de filmes, y referente indispensable de algunos de ellos, que, en contraste con el neorrealismo, plantea una visión anti - melodramática, sin moralinas y más pesimista del tema. De manera acertada, críticos y especialistas relacionan la obra de Buñuel sobre todo con *Crónica de un niño solo*, *Pixote*, *los olvidados de Dios*, *Lolo*, *Pizza, birra, faso*, *La vendedora de rosas*, *De la calle* y *Ciudad de Dios*.

Algunos filmes muestran una fuerte simbiosis entre ficción y documental como *Río*, *40 grados* y *La vendedora de rosas*. Por otro lado, los documentales *Tire dié* y *Gamín* se alimentan de la ficción para reconstruir algunos aspectos de la vida cotidiana o de situaciones especiales en las que se inmiscuyen los actores sociales. Para recalcar el enfoque realista de las cintas de ficción, algunas de ellas antes de iniciar la narración anuncian que están basadas en “hechos reales”: *Los olvidados*, *Soy un delincuente*, *Sicario*, *Huelepega*, *ley de la calle* y *El Polaquito*. Otras comienzan con otro tipo de notas aclaratorias: *La escalinata* informa que participaron en el rodaje habitantes del barrio donde se filmó; *Los golfos* anuncia que está filmada en escenarios naturales; *Pixote* inicia con el director ofreciendo datos estadísticos sobre el problema de los niños y adolescentes pobres de Brasil y aclara que está actuada por niños de las favelas; *Caluga o menta* dedica la película a los jóvenes marginales, y *La vendedora de rosas* dedica la obra a cuatro actores naturales que murieron durante la filmación

Las películas analizadas, buscando una inalcanzable e ilusoria objetividad, en su mayoría son más descriptivas que narrativas, son lineales, con historias simples, reflejan



momentos cotidianos y algunas de ellas presentan una estructura dramática fragmentada arbitrariamente: *Río, 40 grados, Los golfos, Crónica de un niño solo, Largo viaje, Soy un delincuente, Deprisa, deprisa, Pixote, Caluga o menta, Pizza, birra, faso, La vendedora de rosas, La virgen de los sicarios y El Polaquito*. Aparejada a esa fragmentación puede detectarse una falta de desarrollo dramático en los personajes que en la mayor parte de los casos aparecen desdibujados.

En contraste a esta intención verista, y siguiendo de alguna manera el modelo establecido por *Los olvidados*, varias cintas tiene un componente onírico que rompe con la realidad manifestado mediante algún sueño o alucinación del protagonista principal (*Pixote, Sicario, La vendedora de rosas, Huelepega, Ratas, ratones y rateros, De la calle y La virgen de los sicarios*), o por medio de la creación de una atmósfera enrarecida (la segunda mitad de *Caluga o menta y Lolo*).

También puede observarse un rescate de lo popular y de la historia oral, en los filmes en los que participan actores naturales, los cuales utilizan una jerga local y en algunos casos incluso improvisan diálogos: *Los olvidados, Río, 40 grados, Los golfos, Soy un delincuente, Deprisa, deprisa, Pixote, Caluga o menta, Sicario, Pizza, birra, faso, Como nacen los ángeles, Barrio, Huelepega, Ratas, ratones y rateros, La virgen de los sicarios, Ciudad de Dios y El Polaquito*. Y ese rescate se hace más valioso cuando dichos actores colaboran de manera directa contando sus vivencias para enriquecer el guión como en *Deprisa, deprisa y Pixote*, e incluso se convierten en coguionistas como en *La vendedora de rosas*, película que por ese motivo puede ser examinada desde un punto de vista antropológico.

Uno de los mayores aportes artísticos de las películas estudiadas es el trabajo interpretativo de los actores naturales, entre los que destacan los que participan en *Crónica de un niño solo, Deprisa, deprisa, Pixote, Caluga o menta, Como nacen los ángeles, Pizza, birra, faso, Barrio, La vendedora de rosas y Ciudad de Dios*.

La cultura popular también se ve reflejada en la afición y la práctica del fútbol (*Río, 40 grados, La Raulito, Sicario, Barrio, Huelepega, Ciudad de Dios y El Polaquito*), el baloncesto (*Como nacen los ángeles*), la fiesta taurina (*Los olvidados y Los golfos*), la lucha libre (*De la calle*), el apego a la religión católica y a sus diversos ritos (*Largo viaje, Pixote, Lolo, Sicario, La vendedora de rosas, Huelepega, De la calle y La virgen de los*

*sicarios*) y el gusto por la música y las canciones o corridos populares (*Largo viaje, Valparaíso, mi amor, Deprisa, deprisa, Caluga o menta, Sicario, Como nacen los ángeles, Barrio, La vendedora de rosas, Ratas, ratones y rateros, Huelepega, La virgen de los sicarios, De la calle, Ciudad de Dios y El Polaquito*).

Ligada a esta cuestión está la representación de los medios de comunicación masiva como: la televisión, que puede falsear la realidad (*Pixote*), ser vehículo de entretenimiento e información (*Valparaíso, mi amor, Sicario, Barrio*) o promotora de un circo mediático (*Deprisa, deprisa, Como nacen los ángeles, Ciudad de Dios*); la prensa amarillista (*Valparaíso, mi amor, Ciudad de Dios*) y los noticieros radiofónicos (*Valparaíso, mi amor, Soy un delincuente*).

Varias de las cintas son obras de ruptura en los respectivos países en las que se producen: *Los olvidados, Río, 40 grados, Tire dié, Los golfos y Largo viaje*. En consecuencia, las cuatro últimas son precursoras de los “nuevos cines” de Brasil, Argentina, España y Chile, respectivamente. En el caso de *Tiré dié*, esa característica, de importancia histórica, es más valiosa que sus escasas cualidades cinematográficas. En lo tocante a la película de Buñuel se hace a contracorriente de los esquemas comerciales de la industria del cine mexicano de la época.

Con la salvedad de *Ciudad de Dios*, todas son producciones modestas y algunas se producen de manera independiente, al margen de la industria y de los apoyos estatales: *La escalinata, Río, 40 grados, Tire dié, Los golfos, Valparaíso, mi amor, Gamín, Ratas, ratones y rateros y La virgen de los sicarios*. Del mismo modo, de los veintisiete filmes analizados a partir de 1950, diez de ellos son coproducciones, ocho de ellas realizadas en el periodo de 1990-2003. Destacan dos países como entidades coproductoras: Francia con cinco filmes y España con cuatro. Y en cuanto a la nacionalidad de los realizadores todos son de origen iberoamericano excepto el franco-iraní Barbet Schroeder.

Vale la pena apuntar que con excepción de *Río, 40 grados, Crónica de un niño solo, Los golfos, Pizza, birra, faso y Ratas, ratones y rateros*, realizadas por jóvenes, el resto de las cintas presentan una mirada sesgada por una visión adulta y no juvenil. Y, con la salvedad de *Crónica de un niño solo* y de *El Polaquito*, dirigidas respectivamente por Leonardo Favio y Juan Carlos Desanzo, ambos provenientes de la clase baja, puede señalarse otro sesgo: el resto de los filmes fueron rodados por cineastas de una clase social

diferente a la que se muestra en las diversas tramas. Sin embargo hay que destacar los casos de *Deprisa, deprisa, Pixote* y, sobre todo de *La vendedora de rosas*, porque los realizadores integraron a los actores naturales al proceso creativo de la filmación.

De los veintisiete filmes iberoamericanos analizados, veintiuno presentan guiones originales y cuatro son adaptaciones de novelas: *Soy un delincuente, Pixote, La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*. Por otra parte, *La Raulito* traslada el capítulo de una serie de televisión, y *De la calle* tiene un origen teatral. Varias de ellas recurren a algunas convenciones genéricas del cine criminal y del *thriller*: *La escalinata, Soy un delincuente, Deprisa, deprisa, Sicario, Como nacen los ángeles, Huelepega, Ratas, ratones y rateros, De la calle* y *Ciudad de Dios*. Y los últimos cuatro filmes mencionados anteriormente son los que más se apropian de los modelos narrativos del cine hollywoodense.

Respecto a la recepción crítica y de público que recibieron las películas analizadas, fueron éxitos de taquilla y además recibieron premios y apreciaciones positivas en su mayoría: *La Raulito, Deprisa, deprisa, Pixote, Largo viaje, Chuquiago, Caluga o menta, Pizza, birra, faso, Barrio, Ratas, ratones y rateros, Sicario, Huelepega, De la calle* y *Ciudad de Dios*. En el caso de *Soy un delincuente* sólo fue favorecida por el público, y otras no gustaron a los espectadores pero sí a los críticos: *Los olvidados, La escalinata, Río, 40 grados, Crónica de un niño solo, Gamín, Lolo, Como nacen los ángeles, La vendedora de rosas, La virgen de los sicarios* y *El Polaquito*. Por otra parte, *Tire dié* sólo se exhibió en circuitos de cine-clubes, y *Los golfos* y *Valparaíso, mi amor* fracasaron con la crítica y el público en la época de su estreno, pero fueron revaloradas por los especialistas años después.

En México, además de las tres películas nacionales estudiadas, sólo fueron proyectadas comercialmente *Soy un delincuente, La Raulito, Pixote, Sicario, Pizza, birra, faso, Barrio, La vendedora de rosas, La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*, y de ellas la única que tuvo éxito en taquilla fue *Pixote*. Otras siete nada más se proyectaron en muestras o festivales: *Crónica de un niño solo, Valparaíso, mi amor, Chuquiago, Gamín, Deprisa, deprisa, Como nacen los ángeles* y *Ratas, ratones y rateros*.

De forma implícita o explícita en todas las películas analizadas puede detectarse, en mayor o menor grado, un afán de denuncia social y varios temas comunes: pobreza y marginación social, desintegración familiar, ausencia de padre u orfandad, abandono,

pérdida de la inocencia, falta de educación escolar, alcoholismo y drogadicción, violencia, autodestrucción y deshumanización, maltrato por parte de los adultos, explotación laboral, búsqueda de afecto y sexualidad temprana. Y en el periodo que va de 1990 a 2003 pueden trazarse tres ejes temáticos predominantes ligados a los tópicos antes mencionados: delincuencia y crimen, sicarios y niños de la calle.

Además en los filmes estudiados aparecen otros temas relevantes. La amistad viril se manifiesta con fuerza en *Los olvidados*, *Los golfos*, *Deprisa, deprisa*, *Caluga o menta*, *Pizza, birra, faso*, *Barrio*, *Ratas, ratones y rateros*, *Huelepega*, *De la calle*, *Ciudad de Dios* y *El Polaquito*, mientras la amistad femenina es patente en *La vendedora de rosas*. Por otro lado las historias de amor entre parejas heterosexuales son importantes en *Deprisa, deprisa*, *Caluga o menta*, *Lolo*, *Sicario*, *Como nacen los ángeles*, *Pizza, birra, faso*, *La vendedora de rosas*, *De la calle* y *El Polaquito*, y, exceptuando a *Lolo*, todas las cintas que incluyen un componente romántico terminan de manera trágica con la muerte de uno de los protagonistas. Por otra parte, las relaciones amorosas y un final trágico también están presentes en *La virgen de los sicarios*, aunque en este caso los vínculos de pareja son homosexuales. Y tanto en esta última película como en *Sicario*, *Huelepega* y *Ciudad de Dios* la muerte adquiere una dimensión especial, ya que se presenta como algo natural, cotidiano e inevitable.

En *Crónica de un niño solo*, *La Raulito*, *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Sicario*, *Huelepega* y *El Polaquito* se critican también los maltratos y las injusticias que tienen lugar en los reformatorios y cárceles. Como un reflejo de algunos de los problemas sociales que se agudizan a partir de finales de los años setenta, se habla de la drogadicción en *Gamín*, *Soy un delincuente*, *Deprisa, deprisa*, *Pixote*, *Caluga o menta*, *La vendedora de rosas*, *Huelepega*, *De la calle*, *Ciudad de Dios* y *El Polaquito*. Y el narcotráfico es un tópico que se toca en *Caluga o menta*, *Sicario*, *Barrio*, *La vendedora de rosas*, *Huelepega*, *De la calle*, *La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*.

Asimismo, la corrupción y represión policíaca es un tema fundamental de *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Lolo*, *Sicario*, *Huelepega*, *De la calle*, *Ciudad de Dios* y *El Polaquito*. En las cinco últimas cintas también se aborda el asunto de las mafias del narcotráfico, y en *Como nacen los ángeles* y *Ciudad de Dios* además se expone la grave situación que se vive en las favelas, problema específico de Brasil, y el tráfico de armas.

La pederastia o las relaciones sexuales entre adultos y menores aparecen de manera velada o explícita en: *Los olvidados*, *Valparaíso, mi amor*, *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Lolo*, *Sicario*, *La vendedora de rosas*, *Huelepega*, *La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*. Mientras la prostitución femenina se ve en: *Los golfos*, *Crónica de un niño solo*, *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Largo viaje*, *Valparaíso, mi amor*, *Caluga o menta*, *Lolo*, *Barrio*, *Sicario*, *La vendedora de rosas*, *Ratas, ratones y rateros* y *El Polaquito*, y la masculina en *Caluga o menta*, *La virgen de los sicarios* y *De la calle*. El tema de la violación masculina se presenta en *Crónica de un niño solo*, *Pixote*, *Sicario*, *De la calle* y *El Polaquito*, y la femenina en *De la calle* y *Ciudad de Dios*. El lesbianismo se muestra en *La vendedora de rosas* y la homosexualidad en *Pixote*, *De la calle* y *La virgen de los sicarios*. Sólo en *De la calle* esta preferencia sexual adquiere una connotación negativa y otra significación, porque el personaje homosexual es el padre del protagonista, se viste de mujer, es prostituto, alcohólico y violador.

Respecto a cuestiones de género, *Huelepega*, es la única cinta dirigida por una mujer, pero eso no cambia que, al igual de la mayoría de las demás películas examinadas, retrate un universo predominantemente masculino en el que la mujer tiene un rol secundario o casi inexistente, como en *Crónica de un niño solo* y *La virgen de los sicarios*, y que los personajes femeninos giren alrededor de los personajes masculinos y sean tratados de manera convencional. Incluso, *Huelepega*, al igual que *Soy un delincuente* y *Sicario*, explotan la imagen de la mujer como objeto sexual y exhiben desnudos gratuitos. Las únicas cintas que presentan un punto de vista diferente son *La Raulito*, *Deprisa deprisa* y *La vendedora de rosas*, en las cuales se tratan cuestiones sobre la condición femenina enfrentada al dominio masculino. En *La Raulito* y *La vendedora de rosas* las mujeres son las protagonistas del relato y es muy clara la perspectiva femenina, mientras que en *Deprisa, deprisa*, la protagonista femenina aunque compite en importancia con su pareja masculina, adquiere poco a poco mayor relevancia en la historia, sufre una mayor transformación que los demás personajes y es la única sobreviviente de la pandilla de delincuentes.

Por otra parte, en la mayoría de las representaciones fílmicas se muestran a niños, adolescentes y jóvenes sin convicciones ideológicas, y atrapados por la sociedad de consumo capitalista, la moda y la publicidad. Si a mediados de los setenta, en *Soy un*

*delincuente* o a inicios de los años ochenta, en *Deprisa, Deprisa*, el mayor deseo de los protagonistas es tener una casa y poseer un status social, a partir de la década de los noventa, en *Sicario, Como nacen los ángeles, Huelepega, La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*, los personajes quieren andar a la moda y adquirir tenis, camisetas, pantalones o gorras de marcas transnacionales como *Gap, Nike* o *Reebok*. Aunada a esta tendencia consumista hay una marcada disposición hacia el hedonismo y a vivir el presente, sin importar que eso conlleve a un proceso de autodestrucción: *Soy un delincuente, Deprisa, deprisa, Pixote, Caluga o menta, Sicario, La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*.

Entre los espacios urbanos representados destacan cinco ciudades: Río de Janeiro (*Río, 40 grados, Pixote, Como nacen los ángeles* y *Ciudad de Dios*), Buenos Aires (*Crónica de un niño solo, La Raulito, Pizza, Birra y Faso* y *El Polaquito*), Medellín (*Sicario, La virgen de los sicarios* y *La vendedora de rosas*), Caracas (*La escalinata, Soy un delincuente* y *Huelepega*), la Ciudad de México (*Los olvidados, Lolo* y *De la calle*) y Madrid (*Los golfos, Deprisa, deprisa* y *Barrio*).

Con la excepción de *La escalinata, Río, 40 grados* y *Valparaíso, mi amor*, en todas las otras cintas se ofrece una visión pesimista y sin horizontes sobre los niños, adolescentes y jóvenes marginales, y la ciudad aparece como un entorno peligroso que refleja las graves desigualdades sociales así como las condiciones de violencia y miseria en las que viven. En el caso de *Ciudad de Dios* la favela puede observarse como un microcosmos, es decir, una pequeña y caótica urbe con reglas propias que muestra un caso extremo de marginación social.

Desde las incursiones etnográficas de Flaherty y Buñuel se cuestionó la manera en que registraron problemáticas de índole social. A Flaherty por su romanticismo paternalista así como por la ausencia de un contexto socio-político que ubicara a sus documentales, mientras a Buñuel se le criticó su postura ética ante los “otros”, una mirada distanciada y fría que además se regodea en la exposición de la miseria humana. En la evolución de las representaciones realistas sobre los niños, adolescentes y jóvenes marginales en el cine iberoamericano esos cuestionamientos siguen vigentes y en algunos filmes se vuelven más apremiantes: *Soy un delincuente, Gamín, Pixote, Sicario, La vendedora de rosas, Huelepega* y *El Polaquito*. Dichas cintas diluyen su potencial crítico al presentar a sus

protagonistas con una mezcla de repugnancia y admiración, deteniéndose y acumulando imágenes y situaciones tremendistas que impactan y emocionan al espectador, pero que disminuyen su sensibilidad para comprender la realidad del “otro”, porque esa realidad, aunque creíble, se vuelve más ajena y lejana.

Ese componente de crítica social se ve pues disminuido o afectado en las películas que exponen los problemas sin profundizar en ellos y se regodean en el pintoresquismo y en la sordidez, ya sea en un documental como *Gamín*; en un proyecto hasta cierto punto original y alejado del cine comercial como *La vendedora de rosas*, o en cintas que muestran una fascinación por la violencia y recurren a convenciones narrativas tradicionales y espectaculares que buscan un público mayoritario: *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Sicario*, *Huelepega*, *Ratas, ratones y rateros*, *De la calle*, *Ciudad de Dios* y *El Polaquito*. Del mismo modo, resulta muy cuestionable la manera en que se representan escenas de fuerte contenido sexual utilizando a menores de edad: *Soy un delincuente*, *Pixote*, *Sicario* y *La virgen de los sicarios*. O escenas de extrema violencia: *Pixote*, *Sicario*, *Como nacen los ángeles*, *Huelepega*, *La virgen de los sicarios*, *El Polaquito* y *Ciudad de Dios*.

Todas las películas analizadas son espejos inquietantes en los que se ven niños, adolescentes y jóvenes marginales, sin rumbo fijo ni identidad precisa, sobreviviendo en un mundo capitalista y subdesarrollado, que no ha cambiado mucho en cincuenta y dos años, como puede comprobarse viendo *Los olvidados*. Aunque en la evolución de dichas representaciones puede observarse que la situación ha empeorado por los efectos de la globalización, el consumismo, el aumento de la violencia, el narcotráfico y la drogadicción. En ese sentido, los filmes estudiados pueden leerse como representaciones de la realidad sobre las consecuencias de las contradicciones e injusticias sociales que han dejado a un lado a las clases más desprotegidas, y dentro de ellas particularmente a los niños, adolescentes y jóvenes, ampliando aún más la brecha que existe entre ricos y pobres, entre los que tienen y gozan del poder, y aquellos que no lo tienen y miran de lejos una realidad cada vez más ajena y sin sentido.

## Filmografía

### *Los olvidados*

**Producción** (México, 1950): Ultramar Films, Óscar Dancigers y Jaime Menasce; gerente: Federico Américo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Alfredo Pizarro. **Dirección**: LUIS BUÑUEL; asistente: Ignacio Villareal; repetidor de diálogos: José de Jesús Aceves. **Argumento y guión**: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, con la colaboración no acreditada de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas. **Fotografía** (blanco y negro): Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero. **Música**: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga. **Sonido**: José B. Carles y Jesús González Nancy; narrador: Ernesto Alonso. **Escenografía**: Edward Fitzgerald; maquillaje: Armando Meyer. **Edición**: Carlos Savage. **Locaciones**: barrios de Nonoalco y San Juan De Letrán, Ciudad de México, y pueblo de Tlalpan. **Duración**: 80 minutos.

**Intérpretes**: Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (“El Jaibo”), Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (director de granja), Jesús García Navarro (padre de Julián), Efraín Arauz (“Cacarizo”), Jorge Pérez (“Pelón”), Javier Amescua (Julián), Mario Ramírez (“Ojitos”), Juan Villegas (abuelo del “Cacarizo”), Héctor López Portillo (juez), Ángel Merino (Carlos, ayudante del director), Daniel Corona, Roberto Navarrete (vagos), Antonio Martínez (niño pequeño), niño Ramón Martínez (Nacho, hermano de Pedro), Antulio Jiménez Pons (vendedor de tacos), Diana Ochoa (madre del “Cacarizo”), Salvador Quiroz (dueño de herrería), José Moreno Fuentes (policía), Humberto Mosti, Juan Domínguez, José Loza, Rubén Campos, José López (niños del reformatorio), Ignacio Solórzano (dueño de feria), Victorio Blanco (viejo del mercado), Francisco Muller (Mendoza), Enedina Díaz de León (tortillera), Charles Rooner (pederasta), Inés Murillo, Rosa Pérez, niños Patricia Jiménez Pons, Miguel Funes, Jr., José Luis Echeverría.

### *La escalinata*

**Producción** (Venezuela, 1950): Civenca y Nova Films-Tropical Films; productor ejecutivo: Antonio Bacé. **Dirección**: CÉSAR ENRÍQUEZ; asistente: Elia Marcelli. **Argumento y guión**: Elías Marcelli, Manuel Trujillo y Luis Berroterán. **Fotografía** (blanco y negro): Boris Doroslovacki. **Música**: Rhazés Hernández López. **Edición**: César Enríquez. **Locaciones**: barrio Quebrada de Caraballo, Caracas. **Duración**: 73 minutos.

**Intérpretes**: María Luisa Sandoval (Delia), Rubén Saavedra (Juan), Óscar Jaimes (Pablo), Carlos Flores, Víctor Ruido, Félix Castillo, Margarita Hidalgo, Cruz Vicente Medina, Rafael Urguelles, Ángel Vicente Vargas, Simón Juanerjes, Juan Rodríguez.

### *Río, 40 grados (Rio, 40 graus)*

**Producción** (Brasil, 1954): Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton y Pedro Kosinski. **Dirección**: NELSON PEREIRA DOS SANTOS; ayudante: Jece Valadão; *script*: Guido Araújo. **Argumento y guión**: Nelson Pereira dos Santos. **Fotografía** (blanco y negro): Hélio Silva; ayudantes: Zé Ketí y Ronaldo Ribeiro. **Música**: Radamés Gnatalli; canciones: Zé Ketí, Taú Silva, Moacir Soares Pereira, José dos Santos y Amado Régis. **Decoración**: Julio Romito y Adrian Samailoff. **Edición**:



Rafael Justo Valverde. **Locaciones:** Jardines de la Quinta de la Boa Vista y su zoológico, la playa y las calles de Copacabana, el estadio de Maracanã, el Pan de Azúcar y el Corcovado con el Cristo Redentor, y el aeropuerto Santos Dumont, Río de Janeiro. **Duración:** 97 minutos.

**Intérpretes:** Jece Valadão (Miro), Glaucê Rocha (sirvienta), Roberto Batalin (marinero), Cláudia Moreno (Alice), Antônio Novaes (novio de Alice), Ana Beatriz (joven rica), Modesto de Souza, Zé Ketí (amigo de Miro), Arinda Serafín (madre de Jorge), Aluísio Costa (hermano de sirvienta), Domingo Parón, Al Ghu (Daniel), Jackson de Souza, Jorge Brandão, Geovam Ribeiro, Carlos Moutinho, Sady Cabral (explotador de niños), Mauro Mendonça, Carlos de Souza, Renato Consorte, Walter Sequeiro, Pedro Cavalcanti, Valdo César, Artur Vargas Júnior, Elza Viany, Edson Vitoriano, Nilson Apolinario, José Carlos Araújo, Haroldo de Oliveira (niño vendedor de cacahuates).

### *Tiré die*

**Producción** (Argentina, 1958-1960): Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. **Dirección:** FERNANDO BIRRI, con la colaboración de 59 alumnos de la Escuela de Cine Documental; asistente de dirección: Manuel Horacio Giménez. **Guión:** Fernando Birri con la colaboración de 59 alumnos de la Escuela de Cine Documental. **Fotografía** (blanco y negro, 16 mm): Fernando Birri con la colaboración de 59 alumnos de la Escuela de Cine Documental. **Sonido:** Leopoldo Orzali y Mario Fezia; locución: Guillermo Cervantes Luro; narrador: Alfredo Carrió; voces: Francisco Petrone, María Rosa Gallo; grabación: Argentina Sono Film. **Edición:** Antonio Ripoll. **Locación:** barriada de la periferia de la provincia de Santa Fe. **Duración:** 33 minutos.

### *Los golfos*

**Producción** (España, 1959): Films 59 y Pedro Portabella; jefe de producción: Gustavo Quintana. **Dirección:** CARLOS SAURA; ayudantes: Luis Sánchez Enciso y Manuel Revuelta; *script:* Gerardo Ponce. **Guión:** Mario Camus, Daniel Sueiro y Carlos Saura. **Fotografía** (blanco y negro): Juan Julio Baena; operador de cámara: Ricardo Poblete. **Música:** Antonio Ramírez Ángel y Julio Pagán; canción “Petenera”; intérprete: “Perico, el del lunar”. **Decoración:** Enrique Alarcón. **Edición:** Pedro del Rey. **Locaciones:** Mercado de Legazpi y Río Manzanares, Madrid. **Duración:** 72 minutos.

**Intérpretes:** Manuel Zarzo (Julián), Luis Marín (Ramón), Óscar Cruz (Juan), Juanjo Losada (“Chato”), Ramón Rubio (Paco), Rafael Vargas (Manolo), María Mayer (Visi), Arturo Ors, Antonia J. Escribano, Teresa González, Lola García, Ángel Calero, Miguel Merino, Carmen Sánchez, Maruja Lázaro, Abelardo Díaz Caneja, Francisco Bernal.

### *Crónica de un niño solo*

**Producción** (Argentina, 1964): Luis De Stefano y Walter Achugar; jefe de producción: Alberto Tarantini; productor ejecutivo: Isidro Miguel; asistente de producción: Axel Hammar. **Dirección:** LEONARDO FAVIO; asistente: Francisco Vasallo. **Argumento:** Leonardo Favio; **guión:** Jorge Zuhair Jury y Leonardo Favio. **Fotografía** (blanco y negro): Ignacio Souto; operador de cámara: Enrique Felipelli; foto fija: Alfredo Suárez. **Música:** Doménico Cimarosa y Benedetto Marcello. **Sonido:** Francisco Zapata y Walter Ferazza.

**Ambientación:** María Vaner; maquillaje: Orlando Villone y Jorge Bruno. **Edición:** Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. **Locaciones:** Buenos Aires. **Duración:** 70 minutos.

**Intérpretes:** Diego Puente (Celedón Rosas “Polín”), Tino Pascali, Óscar Espíndola, Victoriano Moreira (Fiori), Beto Gianola (policía), Leonardo Favio (Fabián), Hugo Arana, Carlos Lucero, Mario Peña, Juan Valunas, María Vaner, Elcira Olivera Garcés, María L. Roblado, Amadeo Sáenz Valiente, Juan Castro, Juan Delicio, Carlos Medrano, Miguel Medrano, Jorge Puente, Óscar Saraceni, Néstor Tricarico, Jorge Cabello, Roberto Domínguez, Carlos González, Carlos Membrives.

### ***Largo viaje***

**Producción** (Chile, 1967): Sociedad Alfonso Naranjo y Enrique Campos Menéndez; Alberto Parrilla y Alberto Tasselli; coordinación: Juan Riera Ross y Luis Margas. **Dirección:** PATRICIO KAULEN; asistentes: Bernardo Arias, Aníbal Miron y Sergio Trabucco. **Guión:** Patricio Kaulen y Javier Rojas, basado en un argumento de Patricio Kaulen. **Fotografía** (blanco y negro): Andrés Martorelli; operador de cámara: Enrique Filipelli. **Música:** Tomás Lefever. **Sonido:** Jorge Jeric; escenografía: Ricardo Moreno, Marcelo Sepúlveda y Detmer Aising Yenne; maquillaje: Adolfo Errazti. **Edición:** Antonio Ripoll y Carlos Piaggio. **Locaciones:** Santiago de Chile. **Duración:** 90 minutos.

**Intérpretes:** Enrique Kaulen (niño), Emilio Gaete (el esposo), Eliana Vidal (la esposa), Favio Serpa (el amante), Rubén Ubeira (padre del niño), María Castiglione (madre del niño), Julio Tapia, Héctor Duvauchelle, Mario Lorca, María de la Luz Pérez, María Eugenia Duvauchelle, Andrés Rojas Murphy, Boris Alvarado, René Degrieé, Adrián Roca, Rubén Unda, Gonzalo Olavaria, Marta Charlín, Juan Muñoz, Ángela Morel, Fernando Morales, Panoho Huerta, Dora Barahona, Guillermo Cruz, Luis Latorre.

### ***Valparaíso, mi amor***

**Producción** (Chile, 1969): Cine Nuevo; dirección de producción: José Troncoso; gerente: Guillermo Aguayo; coordinadores: Norberto Salinas y Raúl Villalón. **Dirección:** ALDO FRANCIA; asistente: Óscar Stuardo. **Guión:** Aldo Francia y José Roman, basado en un argumento original de Aldo Francia. **Fotografía** (blanco y negro): Diego Bonacina; operador de cámara: Luciano Tafireño. **Música:** Gustavo Becerra. **Sonido:** Jorge Di Lauro; microfonista: Ricardo Menzel. **Edición:** Carlos Piaggio. **Locaciones:** Puerto de Valparaíso. **Duración:** 87 minutos.

**Intérpretes:** Hugo Cárcamo (Mario González), Sara Astica (María), Rigoberto Rojo (Ricardo), Liliana Cabrera (Antonia), Pedro Manuel Álvarez (“Chirigua”), Marcelo (Marcelo), Arnaldo Berríos, Jesús Ortega, Elena Moreno, Francisco Morales, Claudia Paz, Nora Álvarez, Carmen Mora, Rolando Rivillo, Orlando Walter Muñoz, María Cartagena, Juan Rodríguez, Raquel Toledo, Óscar Stuardo.

### ***La Raulito***

**Producción** (Argentina, 1974): Helicón Producciones, Sabina Sigler y José M. Paoloantonio; jefe de producción: Elida Stantié; asistentes: Carlos Atkins y Diana Frey. **Dirección:** LAUTARO MURÚA; asistente: Felipe López; ayudantes: Jorge Gundín,

Gerardo López. **Argumento:** obra *Nadie*, de la serie televisiva *Cosa juzgada*, escrita por Juan C. Gené y Martha Mercader; **guión:** José María Paoloantonio. **Fotografía** (color): Miguel Rodríguez; operador de cámara: Armando Bugallo; asistentes: Héctor Fernández, Roberto Festa; foto fija: Marcos Zimmerman. **Música:** Roberto Lar. **Sonido:** Miguel Babuini; asistente: Mario Antognini. **Dirección artística:** Gérmen Gelpi; vestuario: Nené Murúa; maquillaje: César de Combi; peinados: Leonor Piccone. **Edición:** Jorge Valencia; asistentes: Carlos Márquez y Silvia Berrilli. **Locaciones:** Buenos Aires y Miramar. **Duración:** 95 minutos.

**Intérpretes:** Marilina Ross (“La Raulito”), Duillo Marzio (doctor Arias), Luis Politti (Juan), María Vaner (Celia), Virginia Lago (Susana), Ana María Picchio (Mara), Jorge Martínez (secretario del juez), Fernanda Mistral (esposa de Arias), Adriana Aizemberg, Anita Larronde, Zulema Kats (locas), Juana Lara (“medio pollo”), Laura Palmucci, Sara Tirri (enfermeras), Nelly Tesolín, Elba Fonrouge, Amalia Luciani (locas que pintan en hospital), Mónica Escudero (profesora), Juan Minko (forense), Néstor Nocera (“gallego”), María de la Paz (celadora), Omar Fanucchi (enfermero), Roberto Campos (coreógrafo), Mario Luciani, Irene Morak, Pablo Cedrón, Blanquita Silván, Cecilia Corica, Cristina Banegas.

### ***Soy un delincuente***

**Producción** (Venezuela, 1976): Producciones Cinematográficas Proyecto 13 y Eduardo Castilla; productores ejecutivos: José Rafael Melo y Andrés de la Cerda. **Dirección:** CLEMENTE DE LA CERDA; asistente: Silvia Manrique S. **Guión literario:** Luis Correa; **adaptación:** Clemente de la Cerda, basado en los testimonios de Ramón Antonio Brizuela. **Fotografía** (color): José Jiménez; operador de cámara: Clemente de la Cerda. **Música:** Miguel Ángel Fuster, Ricardo Landeta y Grupo Crema; canciones: Frank Quintero y Los Balzegosos (“Sóbaló”), Gladys (“La hija de la oscuridad”), Grupo Mango (“Para mi gente”). **Sonido:** Iván Croce y Juan Rodríguez; microfonista: Alberto Velázquez; efectos especiales: Arturo Martín. **Maquillaje:** Evelia Navarro. **Edición:** Alcides Longo. **Locaciones:** barrios El Momón, Santa Fe y centro de la ciudad, Caracas. **Duración:** 111 minutos.

**Intérpretes:** Orlando Zarramera (Ramón Antonio Brizuela), María Escalona, Chelo Rodríguez, Carlos Carrero, Ana Pantoja, Emilio Rojas, Balmore Morero, Gloria Montes, Carlos Alfaro, María Gracia Bianchi, Ángela Urdaneta, Frank de Surre, Alexander Berastegui, Josefina Rojas, David Lord, Silvia Raele, Julio Bernal, Heedy Guzmán, Fernando Ovalles, Olimpio Rojas, José L. Hernández, Renee Silva, Alcides M. Longo, Germán Carrasco, David de la Cerda, Jesús A. López, David Puyanito, Óscar Mendoza, Karla Luzbel, Vicki Pacheco, José Polanco, Aurelio Echenique, Giovanni Ferrazzi, Orlando Coronado, Luisa A. Batista, Luis M. Serrano, Carlos Villamizar, Vicente J. Caro, Gisela Gómez, Regino Jiménez, Víctor Manuel Herrera, Efraín González, Delfín Carrillo, Homero Siviro, José Miguel Cásares, Silvestre Chávez, Miguel Nieto, José López Bueno, José Montilla, Wilfredo López, Susana Perero, Richard Cole, César Noriega, Mario Luis Suárez, Heriberto Sánchez, Vanko Durán, Luis Mario Pantoja, José Alberto García, Tito Hernández, Víctor Cuiras, José Mistral Wally Bell.

### ***Chuquiago***

**Producción** (Bolivia, 1976-1977): Ukamau Productora Cinematográfica; productor ejecutivo: Carlos Sforzini. **Dirección:** ANTONIO EGUINO. **Guión:** Óscar Soria. **Edición:** Antonio Eguino y Paolo Agazzi. Asistente de dirección: Paolo Agazzi. **Fotografía** (color): Danielle Caillet, Antonio Eguino y Julio Lencina; operadores de cámara: Julio Lencina, Juan Miranda; asistente de cámara: Freddy Delgado. **Música:** Alberto Villalpando. **Sonido:** Abelardo Kuschnir y Gaspar Vera. **Maquillaje:** Mary Herbas. **Edición:** Suzanne Fenn y Deborah Shaffer. **Locaciones:** La Paz. **Duración:** 86 minutos.

**Intérpretes:** *Primer episodio*, Néstor Yujra (Isico), Pablo Dávila, Eliana de la Vega, Willma Delgado, Tito Landa, Tinjo Lozada, Rafo Mory, Gloria Oropeza, Raúl Ruiz. *Segundo episodio*: Edmundo Villaroel (Johnny), Willma Arce, Andrés Canedo, Mario Castro, Roberto Cozzi, Pedro Linale, Julio César Paredes, Óscar Soria, Juan José Ustares. *Tercer episodio*: David Santalla (Carlos), Pedro Cárdenas, Alejandra de Quispe (“Mamá Candicha”), Alfonso Flores, Emma Loza, Jesusa Mangudo (frutera). *Cuarto episodio*: Tatiana Aponte (Patricia), Guillermo Aguirre, Roberto Altamirano, Mirtha Dávila, Julio de Huanca, Fidel Huanca, Hugo Pozo, Germán Segales, Rodolfo Serrano, Gastón Tejeda.

### ***Gamín***

**Producción** (Colombia/Francia, 1976-1978): Instituto Nacional del Audiovisual; asistentes de producción: Juan B. Meza, Gabriel Frade. **Dirección:** CIRO DURÁN; asistentes: Joyce Durán y Jairo Arce. **Guión:** Ciro Durán. **Fotografía** (color): Luis Cuesta y Ciro Durán; asistentes: Roberto Sánchez y Simón Bonilla; iluminación: Ernesto Rodríguez y Juan Ríos; foto fija: Joyce Durán y Elsa Maldonado. **Música:** Francisco Zumaqué. **Sonido:** Roberto Sánchez, Jorge Botero y Elmer Carrera; narrador: Carlos Muñoz. **Edición:** Joyce Durán, Ciro Durán y Dominique Greussay, compaginación: Carmenzana Suelst. **Locaciones:** Bogotá. **Duración:** 96 minutos

### ***Deprisa, deprisa***

**Producción** (España/Francia, 1980): Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, Consortium Pathé y Les Films Molière; director de producción: Primitivo Álvaro; ayudante: Víctor Albarrán. **Dirección:** CARLOS SAURA; ayudante: José López Roderó; auxiliar: José Luis Berlanga; *script*: Blanca Astiasu. **Guión:** Carlos Saura. **Fotografía** (color): Teo Escamilla; operador de cámara: Alfredo E. Mayo; ayudante: Santiago Zuazu; foto-fija: Jesús Rambla. **Música:** canciones de J. B. Paz Pérez (“Me quedo contigo”), Ramos-Salazar (“Ay, que dolor”), Ewain Vaona (“Hell, Dance With Me”, “Gorgeous Things”), Hispavox (“Capuccino”), León Clavero-Lucía (“Caramba, carambita”), Lauren Postigo (“Yo le pido al Dios del cielo”), León Póstigo-Ruiz Venegas (“Yo no sé qué hacer”), Antonio Molina (“Un cuento para niños”), Emilio Diego (“Sebas”, “Deprisa”); intérpretes: Los Chunguitos, Los Marismeños, La Marelu, Lole y Manuel y Emilio de Diego. **Sonido:** Bernardo Menz; microfonista: Miguel Ángel Polo. **Decoración:** Antonio Belizón; vestuario: Maiki Marín; maquillaje: Ramón de Diego; efectos especiales: Reyes Abades. **Edición:** Pablo G. Del Amo; asistentes: Juan San Mateo y Ricardo Álvarez. **Locaciones:** Madrid y alrededores, Maderuelo (Segovia) y Almería. **Duración:** 99 minutos.

**Intérpretes:** Berta Socuélamos (Ángela), José Antonio Valdelomar (Pablo), Jesús Arias Aranzeque (“Meca”), José María Hervás (“Sebas”), María del Mar Serrano (María), Consuelo Pascal (abuela), André Falcón (cajero), Ives Arcángel (interventor), Ives Barsacq (Luis), Suzy Hannier (Martita), Alain Doutey (guardia), Joaquín Escolá (médico), Matías Prats (locutor).

***Pixote, la ley del más débil (Pixote: A Lei do Mais Fraco)***

**Producción** (Brasil, 1981): HB y Embrafilm; productores asociados: Paulo Francini y José Pinto; productor ejecutivo: Sílvia Naves; directora de producción: Lilla Costa; asistentes: Daniel Santiago, Marcal Ferreira de Souza, Carlos Cabrera, Marcelo Paes de Barros y Luis Alberto Lurindo. **Dirección:** HÉCTOR BABENCO; asistentes: María Cecilia M. De Barros y Fátima Toledo; continuista: Sílvia Moreira. **Guión:** Héctor Babenco y Jorge Durán, basado en la novela “Infância dos Mortos”, de José Louzeiro. **Fotografía** (color): Rodolfo Sanches; asistentes: Felipe Davinha y Franca; foto fija: Aylton de Magalhães. **Música:** John Neschling. **Sonido:** Hugo Gama; microfonista: Francisco Carneiro. **Escenografía y vestuario:** Clovis Bueno; asistente: Lisa Monteiro; maquillaje: Nena; efectos especiales: José Marchesin. **Edición:** Luiz Elias; asistente: José Carlos; sincronización: María Inés Villares y Ana Elisa. **Locaciones:** Sao Paulo y Río de Janeiro. **Duración:** 123 minutos.

**Intérpretes:** Fernando Ramos da Silva (“Pixote”), Jorge Julião (Lilica), Gilberto Moura (Dito), Edison Lino (“Chico”), Zenildo Oliveira Santos (Fumaca), Claudio Bernardo (Garatão), Israel Feres David (Roberto Pé de Lata), Jorge Nilson Martin dos Santos (Diego), Marília Pêra (Sueli), Jardel Filho (“Sapato”), Rubens de Falco (juez), Elke Maravilha (Debora), Tony Tornado (Cristal), Beatriz Segall (viuda), João José Pompeo (Almir), Ruben Rollo (director), Emilio Fontana (doctor delegado), Luiz Serra (periodista 1), Ariclê Pérez (profesora), Joe Kantor (gringo), Isadora De Farias (sicóloga), Beatriz Berg (madre de Fumaca), Walter Breda (Raulzinho), Raymundo Matos (médico), Benedito Corzi (abuelo de Pixote), Damaceno Filho (reportero 2), Cleide Eunice Queiroz (madre de Dito), Israel Pinheiro (inspector 1), Carlos Costa (inspector 2), Fabio Tomazini (hijo de la viuda), Lineu Dias (hombre asaltado), Cesar Pezzuoli (joven), Kocoth (amigo de Sueli).

***Caluga o menta***

**Producción** (Chile/España, 1990): Arca Ltda, Televisión Española, Filmocentro; productores ejecutivos: Luis Justiniano y Carlos Tironi; dirección de producción: Patricia Navarrete; asistente: Francisco Rojas; postproducción: Pedro Figueroa. **Dirección:** GONZALO JUSTINIANO; asistente: Enzo Blondel; ayudante: Dante Tscheiller; *script*: José Miguel González. **Guión:** Gonzalo Justiniano; coguionistas: Gustavo Frías y José Andrés Peña. **Fotografía** (color): Gastón Roca; asistente de cámara: Chester Gallardo; foto fija: Felipe Orrego. **Música:** Jaime de Aguirre; canciones: Grupo Maestra Vida (“Salsa”, Donida-Mogol (“Uno de tantos”), V. Cintolessi (“Último baile”), Beretta-Del Prete, versión en castellano de Molar-Leoni (“Se ha puesto el sol”), Gogo Muñoz (“El hombre que yo amo”), Upa y S. Piga (“Welcome”) y Vivanco (“Suite Recoleta”); intérpretes: Grupo Maestra Música, Cecilia, Myriam Hernández, Upa y Fulano. **Sonido:** Eugenio Gutiérrez; asistente: Ernesto Trujillo; edición de sonido: Eugenio Gutiérrez. **Diseño de producción:** Hernán Cox; dirección de arte: Francisco Cañete; escenografía: Fernando Pérez; utilería y ambientación: Alejandro López, Cristian Marzolo y Rodrigo Mesa; vestuario: Luciana

Sanfurgo; maquillaje: Constanza Racz. **Edición:** Claudio Martínez; asistente: Enzo Blondel; ayudantes: Carmen Brito y Andrea Pérez. **Locaciones:** Santiago de Chile, pueblo Santa Olga y carretera Panamericana Sur, paradero 22. **Duración:** 103 minutos.

**Intérpretes:** Mauricio Vega (Niki), Patricia Rivadeneira (Manuela), Aldo Parodi (Nacho), Myriam Palacios (madre), David Olguisser (Toño), Rodrigo Gijón (“Rorro”), Cecilia Godoy, Rodrigo Peña (“Feto”), Luis Alarcón (Javier), Mauricio Pesutic (Desler), Jorge Fajardo (jefe taller), Remigio Remedy (Gustavo), Mireya Véliz (anciana), Claudia Santelices (“Flaca”), Luis Cornejo (viejo mecánico), Ernesto Malbrán (camionero), Víctor Mix (“Huaso”), Marta Contreras (mujer del “Huaso”), Claudio Belair (municipal), Pablo Estriano (interrogador), Dante Versan (argentino), María José Parada (hermana de Niké), Max Corvalán (cuñado de Niki), Alejandra Fosalba (joven fiesta), Arturo Peraldi (policía 1), Juan Eduardo Espinoza (policía 2), Carolina Comandari (pobladora), Mireya Moreno (vendedora 1), Naldi Hernández (vendedora 2).

### ***Lolo***

**Producción** (México, 1992): Centro de Capacitación Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco Azteca, Gustavo Montiel; productores asociados: Ignacio Durán Loera, Marco Julio Linares; productor ejecutivo: Edwin Neumaier; gerente de producción: Alejandro Caballero; coordinadora de producción: Carolina Amador. **Dirección:** FRANCISCO ATHIÉ; asistentes: Tlacatéotl Mata y Sergio Cuervo; *script*: Alicia Carbajal. **Guión:** Francisco Athié. **Fotografía** (color): Jorge Medina; asistentes: Serguei S. Tanaca y Carlos Gatel; foto fija: María Inés Roque. **Música:** Juan Cristóbal Pérez Grobet; canciones: Grupo Bandar Log (“Luto bizarro”) y Trío Cantú (“Luna lunita”). **Diseño sonoro:** Samuel Larson; sonido: Antonio Diego; supervisor: Nerio Barbieris; regrabación: René Cerón. **Ambientación:** Marisa Pecanins; escenografía: Bernardo Morales; vestuario: Mónica Neumaier; maquillaje: Eduardo Gómez y Carlos Sánchez; efectos especiales: Alejandro Vázquez. **Edición:** Tlacatéotl Mata; asistente: Menahem Peña; corte de negativo: Guadalupe Ramírez. **Locaciones:** Ciudad de México. **Duración:** 88 minutos.

**Intérpretes:** Roberto Sosa (Dolores Chimal “Lolo”), Lucha Villa (doña Rosario), Damián Alcázar (Marcelino), Alonso Echánove (“Alambrista”), Alicia Montoya (doña Luz), Teresa Mondragón (doña Martha), Esperanza Mozo (Sonia), Artemisa Flores (Olimpia), Leonardo Hernández (“Bobo”), Grupo de teatro “La Banda”, Rosario Zúñiga (“Piru”), Bogar (“Mundo”), Lorena Caballero (Isis), Ángeles Marín (Juliana), René Pereyra (reportero), Lolo Navarro (mamá “Bobo”), Miguel Flores (supervisor), Enrique Pineda (cajero), Gerardo Martínez (borracho 1), Eduardo Lugo (borracho 2), Pedro Altamirano (tipo auto 1), Hipólito Luna (“Pelón”), Fernando Granillo (Cesáreo), Balbino Huerta (chavo banda 1), Maurino Escárcega (“El vampiro”), Sergio Athié (dueño casa), Alberto Balderas (pareja Marcelino), Felipe Méndez (empleado farmacia), Sergio Gomezcézar (fotógrafo 1), Edgar Valenzuela (fotógrafo 2), Sr. Martínez (tipo auto 2), Ángel Martínez (tipo auto 3), Ismael Bustillos (chavo cine 1), Claudia Hernández (chavo cine 2), Alicia Carvajal (guardia mujer), Rafael Cruz (chavo chiflador), Antonio Barrientos, Antonio Eros, Gonzalo Juárez, Carlos Juárez (Grupo Bandar Log), *El Piris*, Alex Cruz, Carmen Molina (chavos banda),

Guillermo Ruíz (judicial 1), Ignacio Gómez Ruiz (judicial 2), Juan C. Martínez (galán en cabaret), Milosh Trnka, Miguel Athié, Diego Fernández y Gustavo Montiel (parroquianos).

### ***Sicario***

**Producción** (Venezuela, 1994): Fondo de Fomento Cinematográfico de Venezuela, Joel Films, Credesca, Tango Bravo Producciones, Elia Schneider y José Novoa; productor ejecutivo: José Novoa; productores asociados: Diana Sánchez y Philippe Toledano; jefe de producción: Orlando Hernández; producción de campo: Gilberto Figuero y Belén Orsini. **Dirección:** JOSÉ NOVOA; asistente: Belén Orsini; *script*: Mariela Pérez. **Guión:** David Suárez. **Fotografía** (color): Óscar Pérez; operador de cámara: Óscar Pérez; asistente: Damián Croce; foquista: Eli Quintero. **Música:** Francisco Cabrujas; canciones: Elías Yáñez y Yuri Delysquey (“Ciudad en el abismo”, “Jungla de concreto” y “Jairo”), Robinson Martínez (“Para ti Venezuela”, “Jairo”, “Por no fiarme” e “Historia de un muchacho”), Dominio Popular (“Estoy triste”); intérpretes: Víctimas de la Democracia, Dúo de oro y Noraida Hernández. **Sonido:** Jacques Cassuto; asistente: Antonio Scazzi; mezcla: Michael Jordan. **Castig:** Elia Schneider. **Dirección de arte y vestuario:** Silviainés Vallejo; utilizaría: Enrique Tovar y Gerardo Aglae; maquillaje: Lino Rojas. **Edición:** José Novoa; corte de negativo: Glenis Guerra. **Locaciones:** Medellín. **Duración:** 108 minutos.

**Intérpretes:** Gledys Ibarra (Carlota/“Negra”), Pedro Lander (Solís), Laureano Olivares (Jairo Mejía), Hernán Gil (Aurelio), Melissa Ponce (Rosa), Néstor Terán (“Tigre”), Francisco Fernández (“Hiena”), Tatiana Padrón (Chabela), Raimundo Rondón (Pilatos), Hugo Márquez (Klaus), Sheyla Gutiérrez (Gloria), Danny Benítez (Aníbal), Pedro Pineda (Óscar), William López (“pingüino”), Anthony Gómez (Goyo), Johan Andrade (“pulgoso”), Jorge Muñoz (“Rambito”), Carlos Martínez (“Caracortada”), Elías Yáñez (“Wapero”), Luis Barrios (“jaguar”), Jesús Toro (“Yayo”), Eva Mondolfi (Juana Gallo), William Moreno (Aguirre), Alfredo Medina (“Tarzán”), Alberto Rowinsky (“El candidato”), Juan Carlos Rodríguez (“pantera”), Wilmer Bernal (Orestes), Roger Herrera (Beltrán), José Abreu (caco), Enrique Rodríguez (juez), Xenay Santana (pitonisa), Henry García (Celso), Ottoniel Rojas (chico), Luis Domingo González (“culebra”), Francis Rodríguez (“bolloloco”), Lesbis Mendoza (cabaretera 1), Viviana Orjuela (cabaretera 2), José Velero (escolta de Aguirre), Edgar Loreto (zapatero), José Pérez (niño 1), Rodrigo Luna (niño 2), Dorian Morales (balandro 1), Alí Ocanto (balandro 2), José Gómez (locutor), Carlos Núñez (Jaramillo), Humberto Acosta (gerente restaurante), Eduardo Álvarez (repcionista), Antonio Méndez y Gustavo González (policías), Francisco Pineda (sacerdote), Luis Ruiz *Apache* (doble del “Tigre”).

### ***Como nacen los ángeles (Como nascem os anjos)***

**Producción** (Brasil, 1996): Emporio de Cinema/Riofilme, Claudio Kahns, Rómulo Marinho, Jr., Murilo Salles; productor ejecutivo: Romulo Marinho, Jr.; director de producción: Paulo Callado; producción de campo: Eduardo Ramos. **Dirección:** MURILO SALLES; asistentes: Bruno Fernández, Paula Horta y Felipe Muanis; continuista: Sonia Branco. **Guión:** Murilo Salles, Jorge Durán, Aguinaldo Silva y Nelson Nadotti. **Fotografía** (color): César Charlone; operador de cámara: César Charlone y Murilo Salles; asistentes: Isabella Fernández y Gu Ramalho; fotografía adicional: José Roberto Eliécer y Murilo Salles; video: Marcio Menezes. **Música:** Victor Biglione; canciones: José Lourenco (“Funk

americano”), D. J. Malboro (“Funk do banquete”), Luis Melodía (“Magrelinha”), Gabriel O. Pensador y André Gomes (“¿Qué que eu vó fazé?”); intérpretes: Gabriel O. Pensador. **Sonido:** Mark A. van der Willigen; edición de sonido: Sonia Biderman, Mark A. van der Willigen, Julio Soto, Steve Borne y Meter Waggoner; microfonista: Paulo Ricardo Nunes.  **Casting:** Sergio Luz y Olivia Harris (USA); extras: María Elena Salles. **Dirección de arte:** Marlise Storchi; maquillaje: Sonia Regina. **Edición:** Isabelle Hathery y Vicente Kubrusly. **Locaciones:** Río de Janeiro. **Duración:** 100 minutos.

**Intérpretes:** Larry Pine (William), Priscilla Assum (Branquinha), Silvio Guindane (Japa), Ryan Massey (Julie), André Mattos (Maguila), María Silvia (doña Concepción), Antonio Gras (comandante), Graziela de Laurentis (Sonia Martinelli), Vicente Barcelos (perito), Clemente Viscaíno (delegado), María Adelia (Martha), Ricardo Sampato (“Miami Vice”), Malu Valle (mujer en auto), Neusa Navarro (madre Maguila), Sílvia Mendonca (madre Japa), Enrique Díaz (“Camarón”), Flavio Cordero (asistente perito), Marcelo Escorez (policía), Marcos Hummez (conductor noticiero tv), Eduardo Paranhos (chofer William), Marcio Ricciard (camarógrafo), *Rubenilson* (policía tránsito), Hans Capeen, Claus Helge, Michael E. Inert y Felipe Faria (equipo tv alemana), Polaina Farías, Mariana Duarte y Camila Ramalho (hermanos Branquinha), Carmen Carolina (Marissa), Pedro Vasconcelos (Pedro), Luis Pedro (Zé Pedro), Lyvia Archer (niña auto), Kalinka Tavares (ONG), Lucio Enrique (representante embajada), Eduardo Ramos, Eduardo Saliba, Maurício Bello y Ende Albino (policías antisequestro), Marcos Ribeiro, Pablo Sobral, Alex Sandro y *Vampiro* (policías), Marisa Borges (vecina), Maria Lucia Schettino, Flavio Toledo, Fernando Baltasar y Gabriela Weiterschan (reporteros), Roberta Repelto (fotógrafa), Paulo Veloso (curioso), Fernando Almeida, María Helena Ferreira, Marina Beltrán, Sorata da Silva, Marco Antonio Borges, Nina de Papua.

### ***Pizza, birra, faso***

**Producción** (Argentina, 1996/1997): Palo y a la Bolsa/Cine, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Hubert Bals Fund, Cinematográficas Producciones; jefa de producción: Carolina Aldao; productor ejecutivo: Bruno Stagnaro; asistente de producción: Georgina Nacif; ayudante: Lorena Astrada. **Dirección:** BRUNO STAGNARO e ISRAEL ADRIÁN CAETANO; asistente: Walter Ripell; ayudantes: Natalia Urruty y Florencia González; extras Leonor Espeche; coordinador de extras en baile: Matías Stagnaro. **Guión:** Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano. **Fotografía** (color): Marcelo Lavintman; asistente de cámara: Apezteguía; ayudantes: Fernando Zuber, Javier Julía, Paula Astiz y Gerardo Teplisky; fotografía del interior del obelisco: Juan Cruz Bucich y Laura Vidal; foto fija: Lucía Vasallo. **Música:** Leo Sujatovich; canciones: Silvio Rodríguez (“Óleo de una mujer con sombrero”) y L. Sujatovich y B. Stagnaro (“Fue su mirada”, “La ingrata”, “Tengo los ojos”, “La última birra” y “Quien ríe último”). **Sonido:** Martín Grignaschi; asistentes: Enrique Bellande, Catriel Vildosola y Vicente D’Elia; operador de sonido: Yésica Suárez; sonorización: Francisco Billardo. **Dirección de arte:** Sebastián Roses; asistente: María Eva Duarte; ayudante: María José Aón; maquillaje: Alejandra Carnet; efectos especiales: FX Stunt. **Edición:** Andrés Tambornino; corte de negativo: Cristina González y Pochi Selbi. **Locaciones:** Buenos Aires. **Duración:** 78 minutos.



**Intérpretes:** Héctor Anglada (“Cordobés”/“Córdoba”), Jorge Sesán (Pablo), Pamela Jordán (Sandra), Alejandro Pous (“Megabom”), Walter Díaz (“Frula”), Adrián Yospe (Rubén), Daniel Dibiasé (“Trompa”), Rubén Rodríguez (“Rengo”), Martín Adjemián (taxista), Tony Lestingi (pasajero), Sergio París (policía 1), Marcelo Videla, Elena Cánepa (vieja), Roberto Álvarez Nom (Palovica), Claudia Moreno (prostituta), Gustavo Sémiz (policía 2).

### ***Barrio***

**Producción** (España/Francia, 1998): Elías Querejeta, Sogetel, Elías Querejeta P.C.S.L., Mact Productionbs y M.G.N. Filmes en colaboración con Euroimages, Osicma, Televisión Española, Sogepaq y Canal Plus; director de producción: Primitivo Álvaro; jefe: Gregorio Hebrero; ayudante: José Luis Gago. **Dirección:** FERNANDO LEÓN DE ARANOA; ayudantes: José Luis Ruiz Marcos y Antonio Ordoñez. **Guión:** Fernando León de Aranoa. **Fotografía** (color): Alfredo Mayo; operador de cámara: Jean Harnois; ayudante: Santiago Zuazo; auxiliar: Daniel Fernández; foto fija: Vicente Martíá; video: Vanesa Ruiz-Larrea. **Música:** Hechos contra el decoro (“La llave de mi corazón” y “Canción prohibida”), José Manzo Perroni (“Moliendo café”), Tersse, Montalbano, Belmonte, Reina, Manzini, Muniz, Murgul, Lara y Arias (“Zona roja”), Palmer Hernández (“Devórame otra vez”), “Voy a escarbar tu cuerpo”, Patchanka (“Mamá perfecta”), Celina González (“Virgen del cobre”), Mohamed Khelifall (“Douha Alla”), Oliver Gallego y Jordi Ribay (“Con esos ojitos”), Mil a Gritos (“Expresión directa”), Archuleta, Navarro, Bank, Jackson y Hampton (“Confessions”), Amparo Mercedes Sánchez Pérez (“Hacer dinero”), Steve Evtrill (“Acid Stomp” y “A Righth Goa”) y Roberto Iniesta Ojea (“Jesucristo García”); intérpretes: Hechos contra el decoro, Lalo Rodríguez, Mano negra, Celina González, Cheb Mami, Siete notas, siete colores, Habea Corpus, Mevakinz, Amparanola y Extremoduro. **Sonido:** Miguel Polo; ayudante: Antonio Alfaro; efectos: Polo Aledo. **Castig:** Patricia Muñiz. **Decoración:** Soledad Seseña; auxiliares: Virginia Esteban y Tomás Prada; vestuario: Maiki Marín; sastra: Graciela Rubio; maquillaje: Milu Cabrer; peluquera: Mara Collazo; utilería: Enrique Triguell. **Edición:** Nacho Ruiz Capillas; ayudante: María José Almcia; imagen y edición en video: Javier Corcuera y Jordi Abusada. **Locaciones:** Madrid. **Duración:** 99 minutos.

**Intérpretes:** Críspulo Cabezas (Rai), Timy (Javi), Eloí Yebra (Manu), Marieta Orozco (Susana/Susi), Alicia Sánchez (Carmen, madre de Javi), Enrique Villén (Ricardo, padre de Javi), Francisco Algora (Ángel, padre Mani), Chete Lera (detective), Claude Pascadel (abuelo Javi), Pedro Miguel Martínez (vecino policía), Daniel Guzmán (chico bar), Lluvia Rojo (chica bar), Nicolás Abraham (hermano Rai), Concha Gómez Conde (Ana, madre de Rai), Pepo Oliva (Ignacio, padre de Rai), Paco Maestre (encargado pizzería), César Vea (guardia jurado), Celia Bermejo (cliente pizza 1), Gregory Galin (Rafa, hermano de Manu), Nathalie Passagne (chica parque), Jean Qercy (camello), Jezabel Martíá (cajera guapa), Manuel María (músico gitano), Roberto Cuenca (comercial), Tomás del Estal (policía 1), Jesús Rodríguez (policía 2), José Lázaro Netra (policía 3), Álvaro Gómez (encargado autoservicio), Gabriel Briones (cliente pizza 2), Yolanda Díaz (Leticia), María Santos (chica de la foto).

### ***La vendedora de rosas***

**Producción** (Colombia, 1998): Producciones Firmamento y Erwin Goggel; productor ejecutivo: Erwin Goggel; asesor de producción: Silvia Vargas; asistentes de producción:

Leda Bustamante, Manuel Díaz y Olga L. Pérez. **Dirección:** VÍCTOR GAVIRIA; asistentes: Carlos Henao, Mónica Rodríguez, Sandra Higueta, Marlin Franco, Hilda Ospina y Javier Quintero; *script:* Diana Ospina. **Guión:** Víctor Gaviria, Carlos Henao y Diana Ospina; investigación: Víctor Gaviria, Mónica Rodríguez, Javier Quintero y Guillermo López. **Fotografía** (color): Rodrigo Lalinde; operadores de cámara: Erwin Goggel y Olmo Cardozo; asistente: Diego Forero; *dolly:* Raúl Soto; foto fija: Eduardo Carvajal, Juan F. Ospina y Raúl Soto. **Música:** Luis F. Franco; canciones: John M. Restrepo (“La vendedora de rosas”), Omar Geles (“Tarde la conocí”), Tobías Pumajero (“Víspera de año nuevo”), Caldco Ochoa (“Los sabamales”), Luis Esquilín (“Monín”), Joe Arroyo (“Un tal para cual” y “La noche”), Diómedes Díaz (“Mujeriendo” y “Mi primera cana”), Zé Luis (“La chica Gomela”), Otero L. (“Que bella es la Navidad”), Edmundo Arias (“Ave pa’ve” y “Ligia”), José Muñoz (“Los gotereros”), Juan H. Ríos (“Por qué razón”), Tony Moncada (“Navidad que viene”), Bertha Ceballos (“Declaración de amor”), Miguel Morales (“No puedo vivir sin ti”), Ramón Chaverra (“Me muero de ganas”), Marciano Martínez (“Perdóname”), Hernán Urbina (“Tú eres la reina”), Álvaro Velásquez (“El preso”), Darío Gómez Z. (“Nadie es eterno en el mundo” y “Esta Navidad no es mía”), Luis Herrán (“El guayabo de la y”), Alfredo Gutiérrez e Ivo Otero (“Las tapas”), Enrique Aguilar (“La carita de ángel”), Aníbal Ángel (“Color de arena”), Eliseo Herrera (“La burrita de Eliseo” y “La yerbita”), Marciano Martínez y Diómedes Díaz (“Amarte más no puedo”), Félix Ramírez M. (“El aguardientero”), Alejo Durán (“0 39”), Alfredo Gutiérrez (“Paloma Gurumera”), Adolfo Pacheco (“El viejo Miguel”), Richie Ray (“Zafra”), Gabriel Romero (“El machete”), Óscar Hidalgo (“Boquita de caramelo”), Alberto Mercado (“No te detengas”), Enrique J. Araujo (“Que tienes que me vuelves loco”), Incola y Alejandro Guerrerri (“Salta”), Nablus Gallinazas (“Boca de chicle”) y Húber Hernández (“La sirena encantada”); intérpretes: John M. Restrepo, Elvis Romero y Los musicales de Colombia, Caldco Ochoa, Orquesta Dicupé, Joe Arroyo, Diómedes Díaz, Los Tupamaros, Richie Ray, Gabriel Romero, Los alegres parranderos, Los hispanos, Ramón Chaverra y las musas del vallenato, Miguel Morales, Los gigantes, Fruto y sus tesos, Darío Gómez Z., Lisandro Meza, Enrique Aguilar, Los graduados, Leonel Montoya, Alejo Durán, Guillermo Buitrago, Gabriel Romero, Boquita de caramelo, Alberto Mercado y los diablitos, Jorge Anate, King África y Óscar Golden. **Sonido:** Ramón Pulecio, Heriberto García y Rafael Umaña; mezcla de sonido: Luis Vanegas, Rafael Umaña, Bernard Hayden y A. Boaz. **Dirección de arte:** Ricardo Duque; vestuario: Karina Blumenewejg y Juan Carlos Giraldo; maquillaje: Gloria Caro y Girsela Monsalve. **Edición:** Víctor Gaviria y Agustín Pinto; asesoría montaje: Carlos Guerrero y Andrés Pineda. **Locaciones:** barrio de Miramar, Medellín. **Duración:** 116 minutos.

**Intérpretes:** Leidy Tabares (Mónica), Marta Correa (Judy), Mileider Gil (Andrea), Diana Murillo (Diana/“Cachetona”), Liliana Giraldo (Claudia), Yuli García, Alex Bedoya (Milton), Elkin Vargas (Murdoc), John Fredy Ríos, Robinson García, Geovanni Quiroz (Norman/“El zarco”), Elkin Rodríguez, William Blandón, Wilder Arango, Duván Vázquez, Julio Sánchez, Lady Marcela (Marcela), Héctor Romero, Amparo Palacio, Marina Pardo, Laura V. Beltrán, Gloria Sierra, Juan F. Montoya, Lucía Garro, David Giraldo, Giovanni Patiño, Carlos Urrego, John Jaramillo, Santiago Rojas, Leonardo F. Valencia, Ernesto Franco, Berenice, Hernando Marín, Robin, Gloria sierra, Arbey Bedoya, Francis Rodríguez, Nicolás Sergio Álvarez, Beatriz Posada, John H. Arbeláez, Edwin Ruiz, Sofonías Mena, Sergio Rodríguez, Concepción, Walter Pérez, Héctor, Jennifer, James

Medina, Willington Valencia, Olga Pérez, Jazmín, *Dormido*, Edgar, Jorge, Richard Saurst, Leda Bustamante, Rosa María Arcoleda, Alex Munera, John Haber Ruiz, Carlos A. Álvarez, *Don Telmo*, Hortensio, Aurora Callejas, Carlos Mario, Linda Juliana Calderón, César Montoya, Arlex Orlando Hernández, Yurán A. Higuera, Johann Duque, Luis A. Colorado, Adrián M. Sánchez, Luis Eduardo Valoyes, Lorena Posada Macías, Rosa Emma Agudelo, Alex Díaz Bolívar, Hilda María Álvarez, Nelson Vergara, Carlos A. Flores, Lina Patricia Fernández, Erica Mesa, Jorge Eliécer Mosquera, María Teresa García, Elxin Maya, Rosalía Arango, Claudia Arias, Herson Arias, Antonio Urrego, Álvaro Gómez, Israel Rodríguez, Nicolás Rodríguez, Los Aladinos.

### ***Huelepega, ley de la calle***

**Producción** (Venezuela/España, 1999): Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Unity Films, Tango Bravo, Credesca (Venezuela), Filmart P.C., con el apoyo del Fondo Ibermedia (España), José R. Novoa; productor ejecutivo: José R. Novoa; jefe de producción: Rolando Hernández; productores asociados: Concha Díaz, Javier Castro, Ricardo Evole, Diana Sánchez, Philippe Toledano; producción de campo: Stalin Morillo y Jesús Gavidia. **Dirección**: ELIA K. SCHNEIDER; asistente: Gabriela Rangel; auxiliar: José Abreu; *script*: Carle Tuas. **Guión**: Nestor Caballero, Elia Schneider, Santiago Tabernero; colaboradores: José Roberto Duque, Ramón Paiva, Rolando Hernández, Christian Martínez, José Eloy Parra y José Novoa. **Fotografía** (color): Óscar Pérez; asistente cámara: Jeannette Márquez; foquista: Ely Quintero; foto fija: Lisbeth Salas; técnico en color: Ángel Nuñez. **Sonido**: Jacques Cassuto; microfonista: Oswaldo Lara. **Música**: Francisco Brujas; canciones: “Huelepega”. **Dirección de arte y vestuario**: Silviainés Vallejo; maquillaje: Lino Rojas; efectos especiales: Voiko Ivanovic. **Edición**: José R. Novoa y José Sousa; corte de negativo: Glenis Guerra y Ángel Núñez. **Locaciones**: Caracas. **Duración**: 110 minutos.

**Intérpretes**: José Gregorio Rivas (Oliver), Luis E. Campos *Pelón* (“Chino”), Alfredo Medina (“Mocho”), Pedro Lander (Saúl), Adolfo Cubas (César), Nestor Terán (“Pajarito”), Laureano Olivares (“Pelao”), Ramón Paiva (“Pechundio”), Francisco Alfaro (Napoleón), Tatiana Padrón (madre de Oliver), Gladiuska Acosta (Beatricita), Jenny Noguera (madre del “Chino”), Elaiza Gil (Angie), William Moreno (comisario), Lucio Bueno (padrastro), Juan F. Angulo, Richard González, Edison Abreu, Juan Carlos Reyes (“huelepegas”), Juan Carlos Reyes (Palma), Roberto Hernández (portugués supermercado), Christian Martínez (“Caraota”), Luis Jaspe (“Triquitraqui”), Pastor González (oficial policía), Raimundo Rondón (Fakir), Miguel Ángel Marino (dueño restaurante), José Abreu (Paco), Sheila Gutiérrez (Mariluz), Anthony Gómez (instructor instituto), Pedro Acosta (“Cara de cochino”), José Luis Abreu (Marquitos), Francis Salazar (Sobeida), Belkis Alvilares (“Chencha”), Raúl Medina (“Pepe el minero”), William Abreu (“Rayao”), Carmen Landaeta (Sra. Panadería), William Martínez (“Bachaco”), William Salcedo (Baltasar), Linda Abreu (Yeisy), José Luis Oropeza (“Navas”), Trino Jiménez (vigilante supermercado), Jesús Fernando Oropeza (niño restaurante), María Consuelo (madre de Paco), José Eloy Parra (portugués panadería), Francisco Díaz (guardaespaldas de César), Carlos Delgado (sicario del “Mocho”), Heriberto Espinoza (policía), Ezio Briceño (policía 2), Ronald Capote y Omar González (sicarios del “Pelao”), Carlos Gómez y Andy García (sicarios de César), Víctor Bernal y Mondey Alexander (sicarios), Jeannette Neira

(Cristina), Rodolfo Telleira (motorizado), Joel Novoa (niño en el barrio), Vicente Acosta (hombre en silla de ruedas), Lesbis Mendoza (mujer en el Guaira), Leola García (funcionaria), Gerardo Martínez (Adolfo), Rafael Silva (pintor), Pedro Méndez (sacerdote).

### ***Ratas, ratones y rateros***

**Producción** (Ecuador/Estados Unidos, 1999): Cabeza Hueca Producciones Independientes, Cepsa, Three Moons Entertainment Lisandro I. Rivera; productores ejecutivos: Isabel Dávalos, Xavier Salinas, Frankie Salinas y Conchita Villa; asistentes: Cristina Rendón, Paulina Salazar y Ana María Ormaza; producción de campo: Rodrigo Cunalata. **Dirección**: SEBASTIÁN CORDERO; asistentes: Mauricio Samaniego y Viviana Cordero; **script**: Pablo Magrovejo. **Guión**: Sebastián Cordero. **Fotografía** (color): Matthew Jensen; Asistentes: Paulina Salazar y Ana María Durán; asistentes de cámara: Germán Valverde y Filippo Burbano; técnico en color: Michael Hatzer; iluminación: Ricardo Montaña foto fija: Paco Caizapanta, Lorena Cordero, Isabel Dávalos y Pablo Iturralde. **Música**: Sergio Sacoto-Arias; canciones: Hugo Idrovo (“Niña mala”), Tanque (“Ya no te creo” y “Tame”), Sobre peso (“Fin de milenio” y “Sobrevivir”), Los Perros Callejeros (“Guajira Mora”), El retorno de Exxon Valdez (“Mariana no es lesbiana” y “Que te vas”), Sal y Miletó (“Cráneo”, “El principito es un guambra de la calle” y “Soledad”), Johann Sebastian Bach (“Suite # 3 en Re Mayor”), Luis Boccherini (“Minueto en La Mayor”), Yuri Gagarin (“Kola Caústica”), Franz Schubert (“Trío para cuerdas en Si Bemol Mayor”), Los Hermanos Montegel (“Mi vida”), Digna Isabel (“Juntas las dos”), Cóctel (“Dime si me quieres”), Cruks en Harnak (“La dama helada 2”, “Sinceramente” y “La dama helada”), Segundo Rosero (“Como voy a olvidarte”), Los Dukes (“Feito pero educadito”), Hermanos Mendoza Sangurima (“Las tres Marías”) y Julio Jaramillo (“Nuestro juramento”). **Sonido**: Masakazu Shirane; asistentes: Christian Camilo Ramírez y Rodolfo Böhmwald; microfonistas: Arturo Yépez y Ana María Ormaza. **Dirección de arte**: Isabel Dávalos y Anima Comunicación Visual; escenografía: Ana Isabel Galarza y Pablo Iturralde; vestuario: Gladis Guachisaca; maquillaje: Lucy Da Silva. **Edición**: Sebastián Cordero y Mateo Herrera; asistentes: Pablo Gordillo y Germán Gallegos; corte de negativo: Magic Film & Video Works. **Locaciones**: Quito y Guayaquil. **Duración**: 107 min.

**Intérpretes**: Marco Bustos (Salvador), Carlos Valencia (Ángel), Simón Brauer (J.C.), Cristina Dávila (Mayra), Fabricio Lalama (Marlon), Irina López (Carolina), Liliana Ruiz (Lía), Renso Nájera (cliente), Fernando Rodríguez (Johnny), Alfredo Martínez (“Flaco”), Antonio Ordóñez (papá de Salvador), Lupe Machado (abuela), César Santacruz (guardia), Serguey Merino (dueño BMW), Los Perros Callejeros (tramitadores), Peki Andino (inocente de la polvera), Germania Ribadeneira (doña Inesita), María Belén Moncayo (Finita), Diego Naranjo (Galito), José Antonio Negret (Martín), Javier Andrade (gordo Pérez), Guido Díaz (dueño camioneta vieja), Jaime Zavala y Carlos Lozano (mecánicos), Pablo Maldonado (profesor), *Rubira* (cliente de Lía), Samia Ordóñez (tendera billar), Livia León (madre de Johnny), Roberto Salinas (hombre fornido), Ana Isabel Galarza (gringuita), Sebastián Cordero (gringuito), Byron Ordóñez (dueño camioneta nueva), Alberto Cuesta (borracho), Alejandra (Alegría), Mauricio Mosquera (policía), Alexander Arias (policía 2), Jaime Ernesto Maldonado (che don guardia), Elena Torres (madre de J. C.), Eduardo Villacís (doctor).

### ***La virgen de los sicarios***

**Producción** (Colombia/Francia/España, 2000): Les Films du Losange, Le Studio Canal Plus, Vértigo Films, Tucán Producciones; Barbet Schroeder y Margaret Menegoz; coproductor: Jaime Osorio; productor asociado: Eduardo Carvajal; jefe de producción: Francisco Durán; postproducción: Luis Fernando Delgado. **Dirección:** BARBET SCHROEDER; asistentes: Jorge Valencia, Herve Ruel, Freddy Velez y Jaime Escallón. **Guión:** Fernando Vallejo, basado en la adaptación de su libro homónimo. **Fotografía** (color): Rodrigo Lalinde; operador de cámara: Óscar Bernal; asistentes: Olmedo Cardozo, Ellín Díaz y Miguel Ángel López; *steadycam*: Sergio Gazzeta; cámara animación: Simón Bonilla y Gustavo Barrera; foto fija: Eduardo Carvajal. **Música:** Jorge Arraigada; Canciones: Consuelo Velázquez (“Amar y vivir”), Javier Ruiz Rueda (“Dulce aventura”), Leandro Díaz (“Matilde Lina”), Lucho Bermúdez (“Fiesta de negritos”), Ventura Romero (“Senderito de amor”), Hernando Harín (“La creciente”), La pestilencia (“De película”, “Secuestros, no”, “Ilustre” y “Colonia USA”), Codex Callixtinus (“Cuntipotens genitor deus”), Carlos Huertas (“El cantor de Fonseca”), Ricardo Ray y Bobby Cruz (“El comejen” y “La cuchara”), José Ricardo Vergara (El campeón), Belisario de Jesús García (“Tango negro”), Romualdo Brito (“El santo cachón”), Hernando María (“El higuerón”) y Emiliano Zuleta (La gota fría); intérpretes: Leo Marini, Lisandro Meza, Lucho Bermúdez, Pedro Infante, Rafael Orozco, La pestilencia, Discantus, Luis Enrique Martínez, Ricardo Ray y Bobby Cruz, Pancho Galán, Alci Acosta, Los Embajadores Ballenatos con Robinson Damián y Grupo Niche. **Sonido:** César Salazar, Jean Goudier y Dominique Hennequin; asistente: Edwin Angulo; efectos sonoros: Jean Pierre Lelong y Mario Mekidorf. **Castig:** Martín Franco, Margarita Flórez y Ana Isabel Velásquez. **Dirección de arte y vestuario:** Mónica Marulanda; escenografía: Martha Jaramillo, Alexander Tabasco y Ramón Jaramillo; ambientación: José Gabriel Sánchez; maquillaje: Flor Marina Sandoval. **Edición:** Elsa Vázquez; asistentes: Erick Morris y Carlos Bernal. **Locación:** Medellín. **Duración:** 103 minutos.

**Intérpretes:** Germán Jaramillo (Fernando), Anderson Ballesteros (Alexis), Juan David Restrepo (Wilmer), Manuel Busquets (Alfonso), Wilmar Agudelo (niño sacolero), Juan Carlos Álvarez (atracadore), Jairo Alzate (taxista de Santo Domingo), Zulina Arango (mesera), José Luis Bedoya (sabaneta), Cenobia Cano (madre de Alexis), Eduardo Carvajal (taxista clínica), Olga Lucía Collazos (mujer embarazada), Jorge A Correa (difunto), Phanor Delgado (taxista machete), Alberto Lopera (punk), Wilson López (taxista sabaneta 2), Alexander Molina (hermano de Alexis), Aníbal Moncada (don Aníbal), Jaime Osorio (médico legista), Carlos Ordóñez (viejo afeminado), Teylez Pérez (muchacho jeep), Edwin Porras y John Mario Restrepo (holgazanes metro), Gustavo Restrepo (“La plaga”), Juan Tejada (hermano de Alexis), Carlos A. Danita (vendedor), Nicolás Franco y Juan Fernando León (sicarios), Héctor Galán (cantante tango), Rubi Henzo (mendiga), John Jaramillo (niño mendigo), Carlos Zapata (repcionista hotel), Serafín Zapata (payaso), Martha Libia Zuluaga (curiosa muerte punk).

### ***De la calle***

**Producción** (México, 2001): Conaculta, Foprocine, Imcine, Grupo Zimat y Tiempo y Tono Films; con el apoyo de la Lotería Nacional, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Hubert Bals Fund, Internacional Film Festival Rotterdam, Instituto

Latinoamericano de Comunicación Educativa, Fundación Quiera, Fundación Toscazo, Sundance Institute, Lilliam Haugen y Héctor Ortega; productores ejecutivos: Lilliam Haugen y Héctor Ortega; productores asociados: Gerardo Tort y Julio Derbez; gerente de producción: Edgar Sánchez; coordinación: Sofía Rigen; asistentes: Felipe Méndez, Javier Capri, Katy Fryer y Luis Ignacio Romo; postproducción: Juan Carlos Rulfo; *casting*: Alejandro Reza. **Dirección**: GERARDO TORT; asistentes: Javier Méndez Pacheco y Óscar Ramírez González; *script*: Mariana Gironella; talleres actorales: Alejandro Reza. **Guión**: Marina Stavenhagen, basado en la obra de teatro homónima de Jesús González-Dávila. **Fotografía** (color): Héctor Ortega; asistentes de cámara: Raymundo Verde, Luis Adán Zayas y Sofía Arroyo; *steadycam*: Luis David Sansans; *dolly*: Pedro Hernández; video-asistentes: Omar Mijangos y Estuardo Jardón; foto fija: Pablo Herrerías. **Música**: Diego Herrera; canciones: Ely Guerra y Diego Herrera (“De la calle”), Diego Herrera (“Sé feliz con él, por mi no hay pez”, “Voy”) y José Alfredo Jiménez (“Un mundo raro”); intérpretes: Ely Guerra y Diego Herrera. **Sonido**: Antonio Diego; diseño sonoro: Carlos Aguilar y Diego Herrera; edición de diálogos: Carlos Aguilar y Carlos Espinoza; sonidos incidentales: Gonzalo Gavira y Gerardo Molina; microfonista: León Sandoval. **Dirección de arte**: Ana Solares; asistente: Fernando Arce; escenógrafo: Víctor Vallejo; ambientación: Mauricio Lule y Mariano Grimaldo; decoración: Mario Alfaro; vestuario: Adolfo Cruz Mateo; caracterizador: Jorge Siller Olguín; maquillaje y peinados: Maricarmen Lovera; efectos especiales: Yoshiro Hernández. **Edición**: Juan Carlos Solórzano; montaje: Juan Carlos Solórzano, Carlos Hagerman y Gerardo Tort. **Locaciones**: barrios La Candelaria y La Merced, y el Centro Histórico, Ciudad de México. **Duración**: 85 minutos.

**Intérpretes**: Luis Fernando Peña (Rufino), Maya Zapata (Xóchitl), Armando Hernández (Cero), Mario Zaragoza (“El Ochoa”), Abel Woolrich (Félix), Alfonso Figueroa (“El globero”), Cristina Michaus (“La seño”), Norma Angélica (Gloria), Roberto Ríos *Raki* (“El trueno”), Alfredo Escobar (mecánico), Ernesto Yáñez (Gregorio), Jorge Zárate (“don Lencho”), Vanessa Bauche (Amparo), Dolores Heredia (virgen), Gustavo Sánchez Parra (amigo de Cero), Claudia Ramírez (automovilista), Luis Felipe Tovar (“La chicharra”), Iván Rael González (Juan), Óscar Sevilla (Antonio), Lida Jiménez (teporocha), Manuel Poncells (teporocho 1) Gerardo Martínez *Pichicuas* (teporocho 2), Susana Contreras (señora jugos), Dagoberto Gama (judicial 1), Octavio Castro (vendedor de naranjas), Alfredo Herrera (vendedor de navajas), Víctor Manuel de Anda (niño alcantarilla 1), Luis Emilio Pérez (niño alcantarilla 2), Chuy López (niño alcantarilla 3), Álvaro Mora, Humberto Pérez (Raulito), Oliver Alejandro (muchacho), Carmen García Pacheco (Lucía), Luis Manuel Ávila (judicial 2), María Paz Mata (señora tamales), Manuel Grapain (supervisor de carnes), Adrián Fraga (chalán carnícero), Ángel Valencia (policía 1), David Valencia (policía 2), Alberto Ávila (teporocho muerto), *El jaguar* (chofer camión), Roma Salinas (muchacha drogada), Mayahuel Tecozautla (amiga señora jugos), Heidy Romero (sexoservidora joven 1), Miriam Balderas (sexoservidora joven 2), Greta Yahaira, Lucero Elvira, Metzil Adamina (sexoservidoras), Alejandro Reza (punk luchas), *El atrevido*, *Rey Karman*, *Pájaro negro 1*, *Pájaro negro 2*, *Teutón* (luchadores), chavos banda “La raza”, “Plaza del estudiante”, “Galerías”, “Pino Suárez”, “Punks”, “Vagabundos”.

### ***Ciudad de Dios (Cidade de Deus)***

**Producción** (Brasil/Alemania/Francia, 2002): Embrafilme, Studio-Canal, Walter Salles, Donald K. Ranvaud, O2 Filmes/VideoFilmes, Globo Filmes, Lumière y Wild Bunch; productores: Andrea Barata Ribeiro y Mauricio Andrade Ramos; coproductores: Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval y Juliette Renaud; productor ejecutivo: Elisa Tolomelli; coordinación: Bel Berlinck; dirección de producción: René Bittencourt y Claudine Franco; postproducción: Alexandra Casolari. **Dirección:** FERNANDO MEIRELLES; codirección: Kátia Lund; asistentes: Lamartine Ferreira, Isabella Teixeira y Malú Miranda; escuela de actores: Guti Fraga; preparación de elenco: Fátima Toledo; coreografía: Luciano Peré. **Guión:** Bráulio Mantovani, basado en la novela homónima de Paulo Lins; investigación: Carla Siquiera, Luciano Ferreira, Leandro Pires, Liazio, Marcelo Barcellar, Rapazioada do Conceito, D. Josefa, D. Zilda, T. R., Lucía y Tonny Barros. **Fotografía** (color): César Charlone; asistentes: Lula Carvalho, Pablo Giannini Bajão y Júlia Schmidt; segundo operador de cámara: Fernando Meirelles; *steadycam*: Fabrício Tadeu; efectos visuales: Renato Batata; video-asistente: Pablo Hoffmann; colorista: Sérgio Pasqualino. **Música:** Antonio Pinto; canciones: Seu Jorge, Antonio Pinto, Edmisson Capeluppi, Fabio Góes (“Convite para vida”), Cartola, Carlos Caimaca, Herminio B. (“Alvorada”), Tim Maia (“Azul da cor do mar”), Harry Wayne Casey, Ronald Linch (“Dance Across the Floor”), James Brown, Bobby Bird, Ronald R. (“Sex Machine”), Randy Bachman, Robin Bachman, Charles Turner (“Hold Back the Water”), Charles A. Bobbit, James Brown, St. Clair Jr. (“Hot Pants Road”), Carl Douglas (“Kung Fu Fighting”), Luiz Melodía (“Magrelinna”), Raul Seixas (“Metamorfose ambulante”), Hyldon (“Na rua, na chuva, na fazenda. Casinha de sapê”), Carlos Imperial (Nem vem que não tem), Sergio/Beto/Paulo (“O canmiho do bem”), Candida (“Preciso me encontrar”), Emilio Castillo y Tower of Power (“So Very Hard to Go”); intérpretes: Seu Jorge, Tim Maia, Caridia, Jimmy Bo Horne, James Brown, Bachman Turner Overdrive, BJ’s, Carl Douglas, Luiz Melodía, Raúl Seixas, Hyldon, Wilson Simonal y Tower of Power. **Sonido:** Guilherme Ayrosa y Paulo Ricardo Nunes; diseño sonoro: Zeta Audio y Martín Hernandez; efectos sonoros: Samuel Mendoza; microfonista: Venilton Moreira. **Dirección de arte:** Tulé Peke; asistentes: Isabel Gouvêa y Simona Aquino; escenografía: Claudia Moraes y Beli Araújo; decorados: Ángela Pralon y Mónica Rochlin; vestuario: Bia Salgado e Inés Salgado; maquillaje: Anna van Oteen; efectos especiales: M. M. Arte Técnica. **Edición:** Daniel Rezende; edición *off-line*: Marcell Hernandes, Marcelo Cois y Eugen Pfister; edición *on-line*: Lepiani, André Pinto y Paulo Ferreira. **Locaciones:** Favela Noba Sepetiba, Río de Janeiro. **Duración:** 129 minutos.

**Intérpretes:** Alexandre Rodrigues (“Buscapé”), Leandro Firmino da Hora (“Zé Pequeno”), Phellipe Haagensen (Bené), Douglas Silva (“Dadinho”), Jonathan Haagensen (“Cabeleira”), Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura), Seu Jorge (Mané Galinha), Jefechander Suplino (“Alicate”), Alice Braga (Angélica), Emerson Gomes (Barbantino), Edson Oliveira (Barbantino adulto), Michel de Souza Gomes (Bené niño), Roberta Rodríguez (Berenice), Luis Otávio (“Buscapé” niño), Mauricio Marques (“Cabecão”), Gustavo Engracia (editor del periódico), Darlan Cunha (Filé com Fritas), Robson Rocha (Gelson), Thiago Martins (Lampião), Leandra Miranda (Lúcia Maracanã), Graziella Moretto (Marina Cintra), Renato De Souza (Marreco), Karina Falcão (mujer de Paraíba), Sabrina Rosa (novia de Galinha), Rubens Sabino (Neguinho), Marcos Junqueira *Kikito*

(Otávio), Edson Montenegro (padre de “Buscapé”), Gero Camilo (Paraíba), Felipe Silva (Rafael), Daniel Zettel (Thiago), Charles Paraventi (“Tío Sam”), Luis Carlos Ribeiro Seixas (Touro), Paulo César *Jacaré* (Touro), Danielle Ornellas (vecina de Paraíba), Bernardo Santos, Diego Batista, diego Ferreira, Marcio Vinicios, Micael Borges, Rafael de Castro, Ramón Francisco, Thiago Wallace (Caixa Baixa), Alexander Cerqueira, Alexander Tavares, André Pires Martins, Antônio Rodríguez, Bartolomeu Braga, Carlos Enrique Avernaís, Cláudio César, Cleiton Ventura, Damián Firmito, Euclides García, Fábio Castro Conceição, Felipe Nogueira, Ivan Martins, John Lima, Jonas Michel, Leandro Lucas, Leonardo Dias Batista, Lúcio Andrey, Luis Carlos Rodrigues Oliveira, Luis Nascimento, Marcelo Melo Junior, Márcio Costa, Mário Luis Costa Oliveira, Nelson Amaral (Bando Zé Pequeno), Omar Barcelos, Otto Amorim, Meter Soares, Rafael de Souza, Roberto Miguez, Rómulo Sech, Ruy Vitório, Sérgio Bispo, Alex dos Santos, Anderson Bruno Marques, Anderson Lugão, André Luiz Mendes, Antonio Guedes, Bruno Ricardo, Charles Samuel, Éder Julio Martins, Eduardo Piranha, Erick Oliveira, Fábio da Cunha, Felipe Villela Mendoza, Frederico Lins, Guilherme Estevam, Guilherme William, Harlem Teixeira, Leandro Goncalves, Leandro Lima, Leiz Moreira, Leonardo Melo, Luis Carlos Oliveira, Marcello Melo, Marcello Alves, Márcio Costa, Wallace Araújo, Wallace Nascimento, Wanderson Lopes, Wellington Costa Ricardo, Wemerson Goncalves, Wendel Barros, Yuri Krusewsky (Bando Cenoura), Anderson Faria, Arliudo Lopes, Carol Meirelles, Carlos Smith, Cristiano, Diego Mendes, Jessica Santos, Lorena da Silva, Luciana Roque, Marina Mendonca Pinheiro, Michele Goncalves, Pierre dos Santos, Renan Monteiro, Vinicius Faria (Cocotab), Delano Valentim, Marcelo Araújo, Ed Money, Marcos Viana, Fabiano Goncalves, Mauricio Figueiras, Felipe Porto, Ricardo Lira, Francisco Marcos, Ricardo Rocha da Silva, Leo Generoso, Wagner Mello, Marcelo Antonio Santos, Waldeck Roque (policía), Julio César Siqueira (Aristóteles), Rafael Fontenelle (obrero), Dense Fonseca (“Ba”), Ronangela Rodríguez (mamá de Buscapé), Adádos Santos Thiago (“Exu”), Jota Farias (motociclista), Edward Boggiss Lustosa (drogadicto), Mary Sheyla de Paula (mujer de Neguinho), Gutí Fraga (gerente supermercado), Gil Torres (mujer de Ónibus), Alexander Santana (Gránde), Paulo Lins (pastor iglesia), Marcelo Costa, Marcos Cutinho (hermanos de Mané), Christian Duurvoore (paulista), Olívia Araújo (repcionista motel), João Soares (Jabá).

### ***El Polaquito***

**Producción** (Argentina/España, 2003): Alma Ata Internacional Pictures/Juan Carlos Desanzo/Área Digital/Televisión Española/Canal + España/Icaa/Instituto de Crédito Oficial; productores: Juan Carlos Desanzo y José Ma. Calleja de la Fuente; productor ejecutivo: Alberto F. Trigo y Rafael Valentín-Pastrana; productor asociado: Alfonso Nieto; director de producción: Carlos Piwowarski; jefe de producción: Paulo J. Trigo; postproducción: Rafael Valentín-Pastrana. **Dirección:** JUAN CARLOS DESANZO; asistente: Carlos Jaureguialzo; segundo asistente: Romina Crespolini. **Guión:** Juan Carlos Desanzo y Ángel O. Espinosa. **Fotografía** (color): Carlos Forlaschi; operador de cámara: Rodrigo Pulpeiro; asistente: Pablo Desanzo; segundo asistente y video asistente: Tomás Acevedo. **Música:** Martín Bianchedi; canción Homero y Virgilio Espósito (“Naranja en flor”); intérprete: Roberto “Polaco” Godeneche. **Castig:** Francisco de Franco. **Sonido:** Jorge Stavrópulos; sonidista: Vicente D’Elia; asistente: Sebastián Sonzogni; edición de sonido; Javier Stavrópulos y Alexis Stavrópulos. **Dirección de arte:** Mariela Repodas;



ambientación: Lía Espino; vestuario; Peonía Veloz; maquillaje: Paula Richi; utilería: Luciano Repodas; efectos especiales: Tom Cuniom. **Edición:** Sergio Zottola; asistente: Daniel Zottola; corte de negativo: María Rosa Selvi. **Locaciones:** Buenos Aires, estación de trenes Constitución. **Duración:** 92 minutos.

**Intérpretes:** Abel Ayala (“El Polaquito”/”Polaco”), Marina Glezer (“La Pelu”), Fernando Roa (“La vieja”), Rolly Serrano (“El Rengo”), Laura Espínola (Chela), Lucas Lasarich (“Rata”), Fabián Arenillas (sargento), Claudio Torres (padre de “El Polaquito”), Susana Varela (madre de “El Polaquito”), Silvia Geijo (madre de “La Pelu”), Fausto Collado (asesor de menores), Eduardo Coacci (mozo), Osvaldo Sander (cajero), Claudia Noemí Oshiro (guía de turistas japoneses).

## Bibliografía

- ACOSTA DE ARRIBA, Rafael, *Cien años de cine Latinoamericano 1896-1995*, La Habana, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1995.
- AGUIRRE, Jesús M., y BISBAL, Marcelino, *El nuevo cine venezolano*, Caracas, Atenea, 1980.
- ALCALÁ, Manuel:
- “La Raulito”, en: *Cine para leer 1976. Historia Crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensajero, 1977, págs. 233-236.
- ¡Deprisa, deprisa!, en: *Cine para leer 1981. Historia Crítica de un año de cine*, Bilbao, Mensajero, 1982, págs. 132-134.
- ÁLVAREZ, Carlos, *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel, *Héctor Babenco. Una propuesta de lectura cinematográfica*, Madrid, Dickynson, 1994.
- AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1986, pág. 263.
- AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*, Ciudad de México, CUEC/UNAM, 1988, pág. 341.
- AMADOR, María y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica 1980-1989*, Ciudad de México, UNAM, 2006, págs. 116, 131 y 151.
- ARAMAYO, Francisco B., “De Ukamau a Chuquiago”, en: C. Mesa, B. Palacios y otros, *Cine boliviano. Del realizador al crítico*, La Paz, Gisbert, 1979.
- ARMSTRONG, Richard, *Understanding Realism (Understanding the Moving Image)*, Londres, British Film Institute, 2005.
- AVELLAR, José Carlos, “Backwards Blindness: Brazilian Cinema of the 1980s”, en: Ann Marie Stock (ed.), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, págs. 26-56.
- AVIÑA, Rafael:
- Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*, Ciudad de México, Conaculta/Imcine/Sedesol, 2000.
- Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Ciudad de México, Océano/Cineteca Nacional, 2004.
- “Los hijos de Los olvidados”, en: Agustín Sánchez Vidal y otros, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Ciudad de México, Fundación Televisa, 2004, págs. 284-309.
- AYALA BLANCO, Jorge:
- “La juventud sacrificada”, en: *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*, Grijalbo, Ciudad de México, 1994, págs. 323-324.
- “El superkitsch neorrealista”, en: *El cine actual, desafío y pasión*, Océano, Ciudad de México, 2003, págs. 341-342.
- BARNARD, Tim, *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, 1986.
- BARNOUW, Erik, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1993 (trad. esp.: *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1998).
- BAZIN, André:

*Qu'est ce que le cinéma ?*, París, Ed. du Cerf, 1962 (trad. esp.: *¿Qué es el cine ?*, Madrid, Rialp, 1966).

*Jean Renoir*, París, Janine Bazin/Éditions Champ Libre, 1971, (trad. esp.: *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*, Barcelona, Paidós, 1999).

BOBILLO, Gabriel y MARTÍN PEÑA, Fernando, entrevista a Leonardo Favio, en: Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2003.

BEDOYA, Ricardo, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.

BERNADES, Horacio, LERER, Diego y WOLF, Sergio (eds.), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Fipresci Argentina-Editorial Tatanka, 2002.

BURTON, Julianne:

*Cinema and Social Change in Latin America. Conversations With Filmmakers*, Houston, University of Texas Press, 1986 (trad. esp.: *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, Ciudad de México, Diana, 1991).

*The Social Documentary in Latin America* (ed.), Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

CABRERA, Julio, “Aristóteles y los ladrones de bicicletas. La cuestión de lo verosímil”, en: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 2002, págs. 62-80.

CAPARRÓS-LERA, J. M., “A Short History of Spanish Cinema”, en: J. M. Caparrós-Lera y Rafael de España, *The Spanish Cinema. An Historical Approach*, Barcelona, Film-Historia, 1987, págs. 40-41.

CASTRO, Arturo, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

CAVALLO, Ascanio, DOUZET, Pablo y RODRÍGUEZ, Cecilia, *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1999.

COUSELO, Jorge M., *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1984.

CRUZ CARVAJAL, Isleni, “Pixote, a lei do mais franco”, en: Alberto Elena y Marina Díaz López (comp.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 300-304.

CUETO, Roberto (ed.), *Los desarraigados del cine español*, Madrid, Nuer Ediciones, 1998.

DE ESPAÑA, Rafael, “A Dictionary of Spanish Movies, 1939-1975”, en: J. M. Caparrós Lera Rafael de España, *The Spanish Cinema. An Historical Approach*, Barcelona, Film-Historia, 1987, págs. 122-123.

DE LA COLINA, José y PÉREZ TURRENT, Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1986, págs. 194-197.

D'LUGO, Marvin, “Los golfos (1959: Hooligans)” y “Deprisa, deprisa (1980: Hurry, Hurry!)”, en: *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Nueva Jersey, Princenton University Press, 1991, págs. 29-42 y 163-173.

DENZIN, Norman K., *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema (Theory, Culture & Society Series)*, Londres, Sage Publications, 1991.

DIXON, Wheeler Winston, “Fighting and Violence and Everything, That's Always Cool': Teen Films in the 1990s”, en: Wheeler Winston Dixon (ed.), *Film Genre 2000: New Critical Essays*, Nueva York, State of New York University Press, 2000, págs. 125-142.

- DOHERTY, Thomas, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950's*, Filadelfia, Temple University Press, 2002.
- FALICOV, Tamara L., *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*, Londres, Wallflowerpress, 2006.
- FARASSINO, Alberto, "El neorrealismo y los otros", en: *Historia general del cine, Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (Coords.), Madrid, Cátedra, 1996, págs. 81-129.
- GARCÍA, Viviana, entrevista a Lautaro Murúa, en: Fernando Martín Peña, *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba-Colección Constantini/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2003.
- GARCÍA RIERA, Emilio:  
 "Redes (antes, Pescados)", en: *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo 1, (1929-1934), Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Conaculta/Imcine, 1993, págs. 127-131.  
 "Los olvidados", en: *Historia Documental del Cine Mexicano*, Tomo 5 (1949-1950), Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco//Conaculta/Imcine, 1993, págs. 185-194.
- Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Ciudad de México, Mapa/Imcine, 1998.
- GIROUX, Henry A., *Breaking in to the Movies*, Oxford, Blackwell Publishers, 2002 (trad. esp.: *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003).
- GONZÁLEZ DÁVILA, Jesús, *De la Calle*, en: *Teatro Urbano*, Biblioteca del ISSSTE, Ciudad de México, 2000, págs. 59-134.
- GUBERN, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GUBERN Román, MONTERDE, José Enrique y otros, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 1983.
- HALLAM, Julia, MARSHMENT, Margaret, *Realism and Popular Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- HEREDERO, Carlos F.:  
*Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, 1993.  
 "España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica", en: *Historia general del cine, Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (Coords.), Madrid, Cátedra, 1996, págs. 183-234.
- HEREDERO, Carlos F., y SANTAMARINA, Antonio (eds), *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- HERNÁNDEZ, Tulio (Coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- HESS, John, "NeoRealism and New Latin American Cinema. Bicycle Thieves and Blood of the Condor", en: John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, British Film Institute, 1993, págs. 104-117.

- IBÁÑEZ, Juan Carlos y PALACIO, Manuel, "Los olvidados/The Young and the Damned", en: *The Cinema of Latin America*, Alberto Elena y Marina Díaz López, (eds.), Londres, Wallflower Press, 2003, págs. 53-61.
- IBARS, Mercé, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1992 (trad. esp.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995).
- JÁUREGUI, Carlos A. "Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria", en: Mabel Moraña y otros, *Espacio Urbano, comunicación y violencia en Latinoamérica*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- JOHNSON, Randal, "The Rise and Fall of Brazilian Cinema, 1960-1990", en: *New Latin American Cinema, II: Studies of National Cinemas*, Michael T. Martin, (ed.), Detroit, Wayne University Press, 1997.
- JOHNSON, Randal y STAM, Robert (eds.), *Brazilian Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.
- KING, John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres-Nueva York, Verso, 1990.
- KRACAUER, Sigfried, *Theory of Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1960 (trad. esp.: *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989).
- LINS, Paulo, *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- LOUZEIRO, José, *Infância das mortos*, Río de Janeiro, Civilizacao Brasileira, 1993.
- MAHIEU, José Agustín, *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- MESA GISBERT, Carlos D., "Intento de aproximación al cine boliviano", en: C. Mesa, B. Palacios y otros, *Cine boliviano. Del realizador al crítico*, La Paz, Gisbert, 1979, págs. 11-65.
- MILLÁN, Francisco Javier:  
 "Los otros olvidados", en: MARTÍN, Paco, ALCAIDE, ANTONIO y otros, *Los olvidados: un homenaje a Buñuel*, Teruel, Maravillas S. L./Ayuntamiento de Teruel, 2000, págs. 63-83.  
*La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*, Huelva, Ocho y medio/Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.  
*Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel/Gobierno de Aragón/Centro Buñuel Calanda/Caja Rural de Teruel, 2004.  
*Entre la inocencia y la rebeldía. Infancia y juventud en el cine latinoamericano*, Guanajuato, Festival Internacional de Cine Expresión en Corto, 2006.
- MIRANDA, Julio E., *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- MONTERDE, José Enrique:  
*Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.  
 "Los golfos 1959 [1961]", en: Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 480-482.
- MOORE, Ryan, "'...And Tomorrow is Just Another Crazy Scam': Posmodernity, Youth, and the Downward Mobility of the Middle Class", en: Joe Austin y Willard Nevin (eds.),

*Generations of Youth: Youth Culture and History in Twentieth-Century America*, Nueva York, New York UP, 1998.

MOUESCA, Jacqueline:

*Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del litoral, 1988, págs. 34-35.

*Cine chileno. Veinte años, 1970-1990*, Ministerio de Educación /Departamento de Planes y Programas Culturales/División de Cultura, Santiago de Chile, 1992.

NAGIB, Lucía (ed.), *The New Brazilian Cinema*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris-Centre of Brazilian Studies-Universidad de Oxford, 2003.

NICHOLS, Bill, *Representing Reality*, Indiana, Indiana University Press, 1991 (trad. esp.: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997).

OUBIÑA, David y AGUILAR, Gonzalo Moisés, *De cómo Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio:

“América Latina busca su imagen”, en: *Historia general del cine, Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (coords.), Madrid, Cátedra, 1996, págs. 288 a 375.

*Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

*El cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

PARRY, Mitch, “Soy un delincuente. I Am a Criminal”, en: Timothy Barnard y Peter Rist (eds.), *South America Cinema. A Critical Filmography, 1915-1994*, Austin, University of Texas Press, 1996, págs. 314-316.

PAZ, Octavio, “El poeta Buñuel”, en: Lourdes Andrade y Tomás Pérez Turrent (eds.), *El ojo. Buñuel, México y el Surrealismo*, Ciudad de México, Conaculta, 1996, págs. 28-33.

PELAYO, Alejandro, “Redes”, en: serie de televisión *Los que hicieron nuestro cine*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, 27 minutos.

PÉREZ MURILLO, Ma. Dolores y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (coords.), *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*, Madrid, Iepala, 2002.

PIAULT, Marc Henri, *Anthropologie et Cinéma*, París, Nathan/Her, 2000 (trad. esp.: *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra, 2002).

POMERANCE, Murray y GATEWARD, France (eds.), *Sugar, Spice, and Everything Nice: Contemporary Cinemas of Girlhood*, Detroit, Wayne State University Press, 2002.

QUINTANA, Ángel, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

RICAGNO, Alejandro, “Lectura de los géneros en ‘El cuerpo mutante’ del cine argentino: De textos y texturas”, en: *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*, Teresa Toledo (dir. y ed.), San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003, págs. 29-59.

RONDI, Gian Luigi, *Il cinema del maestri*, Milán, Rusconi Libri, 1980 (trad. Esp.: *El cine de los grandes maestros*, Buenos Aires, Emecé, 1983).

RUFFINELLI, Jorge:

“Víctor Gaviria: los márgenes al centro”, en: *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*, Teresa Toledo (dir. y ed.), San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003, págs. 83-111.

*Víctor Gaviria: los márgenes al centro. Las películas, las ideas sobre cine, la poesía, los ensayos, los relatos, las crónicas*, Madrid, Casa de América/Turner, 2004.

SALA NOGUER, Ramón, “Aurora de esperanza”, en: Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 110-112.

SALEM, Helena, “Secuencia núm. 5. Exterior, mucho sol”, en: Nelson Pereira dos Santos, Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1997, págs. 87-114.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín:

*Luis Buñuel. “El cine, instrumento de poesía”. Obra literaria*, (ed.), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.

*Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984, págs. 85-90.

“Los golfos (1959)” y “Deprisa, deprisa (1980)”, en: *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorro de la Inmaculada de Aragón, 1988, págs. 27-33 y 145-151.

*Los expulsados del paraíso*, Madrid, Escuela Libre Editorial/Fundación Once, 1995.

“Las Hurdes/Terre sans pain”, en: Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 89-91.

“El largo camino hacia Los olvidados”, en: Agustín Sánchez Vidal y otros, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Ciudad de México, Fundación Televisa, 2004, págs. 11-93.

SAN MIGUEL, Heliodoro, “Rio, cuarenta graus”, en: Alberto Elena y Marina Díaz López (comp.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 124-127.

SHARY, Timothy:

*Generation Multiplex: The Image of Youth in American Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2002.

Y, SIEBEL, Alexandra (eds.), *Youth Culture in Global Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2006.

SHAW, Deborah, *Contemporary Cinema of Latin America: ten key films*, Nueva York, Continuum, 2003.

SPOTORNO, Radomiro, *50 años de soledad. De Los olvidados (1950) a La virgen de los sicarios (2000): infancia y juventud marginales en el Cine Iberoamericano*, Huelva, Ocho y medio/Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.

STONE, Rob, *Spanish Cinema*, Harlow, Longman/Pearson Education, 2002.

TIRADO, Ramón, *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*, Caracas, Fundación Newman, 1988.

TOLEDO, Teresa (ed.), *Utopías y realidades: el cine latinoamericano de los noventa. Reflexiones*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2001.

VALLEJO, Fernando, *La virgen de los sicarios*, Madrid, Alfaguara, 2001.

VARGAS, Juan Carlos, “Los olvidados”, en: Alberto Elena y Marina Díaz López (comp.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 104-107.

VEGA, Alicia, *Re-visión del cine chileno*, Santiago de Chile, Ceneca/Aconcagua, 1979.

VISCONTI, Luchino. “Cine antropomórfico”, en: Joaquim Romagueira i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, págs. 181-183.

WILLIAMS EVANS, Peter, *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Nueva York, Oxford University Press, 1995 (trad. esp.: *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1988).

WOLF, Sergio, *Cine argentino: la otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994.

WOOD, Michael, "Buñuel in Mexico", en: John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, British Film Institute, 1993, págs. 40-51.

ZAVATTINI, Cesare, "Tesis sobre el neorrealismo", en: Joaquim Romagueira i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, págs. 193-201.



## Hemerografía

Agencia AFP, “Denuncia violencia carioca”, periódico *Reforma*, sección Gente, 19/05/2002, pág. 6.

Agencia EFE, “Elogia la crítica de EU el filme boliviano ‘Chuquiago’ (La Paz)”, periódico *unomásuno*, sección espectáculos, Ciudad de México, 20/04/1978, pág. 18.

ARENAS, Fernando, “Retrato: Víctor Gaviria en *flashback*”, revista *Kinetoscopio*, Centro Colombo Americano, Vol. 5, Núm. 26, Medellín, julio-agosto, 1994, págs. 73-78.

AVIÑA, Rafael, “De la calle. La urbe sin esperanza”, revista *Cinemanía*, Año 5, Núm. 57, Ciudad de México, junio de 2001, pág. 49.

AYALA BLANCO, Jorge:

“Schroeder y la imprecación bendita”, periódico *El Financiero*, sección Cultural, Ciudad de México, 14/01/2002, pág. 72.

“Tort y el breviario de podredumbre”, periódico *El Financiero*, sección Cultural, Ciudad de México, 15/10/2001, pág. 88.

BERUTTI, Antonio, “Sicario”, *Dicine. Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica*, Núm. 64, sección Estrenos, Ciudad de México, nov.-dic./1995, pág. 41.

BETANCOURT, Javier, “La vendedora de rosas. XXXIV Muestra Internacional”, revista *Proceso*, sección Cultura, Núm. 1205, Ciudad de México, 05/12/1999, pág. 65.

BETANCOURT, Javier, “Ciudad de Dios”, revista *Proceso*, sección Cultura, No. 1384, Ciudad de México, 11/05/2003, pág. 77.

BONFIL, Carlos:

“Lolo”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 25/04/1993, pág. 24.

“Sicario”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 24/10/1995, pág. 23.

“Pizza, birra, faso”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 31/09/1998, pág. 24.

“La vendedora de rosas”, periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 25/11/1999, pág. 35.

Catálogo de la X Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pág. 127.

Catálogo de la XIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998, pág. 47.

Catálogo de la XV Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 60.

Catálogo de la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003, págs. 60 y 94.

CHANAN, Michael

“Reflexiones sobre el Festival del Nuevo Cine de La Habana”, revista *Imágenes. Cine y espectáculos*, Vol. 1, Núm. 5, Ciudad de México, febrero de 1980, págs. 19-22

“El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)”, *secuencias. Revista de Historia del Cine*, Núm. 18, Madrid, Segundo semestre de 2003, págs. 22-32.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, “Cineastas mexicanos: Francisco Athié”, periódico *Siglo 21*, Suplemento Siglo 21, Guadalajara, 1/08/1993, pág. 5.

DÍAZ RODRÍGUEZ, Verónica, “Mis historias salen de los periódicos”, periódico *El Financiero*, sección Espectador, Ciudad de México, 27/03/2000, pág. 100.

- DUNO-GOTTBERG, Luis (coord.), "Imagen y subalteridad: el cine de Víctor Gaviria", *Objeto Visual. Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, Núm. 9, julio de 2003.
- EISNER, Ken, "How Angels are Born", revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 11/05/1997, pág. 16.
- GARCÍA TSAO, Leonardo, "Crimen y castigo en Neza", periódico *El Nacional*, sección Espectáculos, Ciudad de México, 6/05/1993, pág. 4.
- GEIROLA, Gustavo, "Pizza, birra, faso", *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, sección Film Reviews, Arizona State University, mayo de 1999, págs. 146 y 147.
- GÓMEZ, Santiago Andrés, "La obra de Víctor Gaviria. Los pulmones limpios", revista *Kinetoscopio*, Centro Colombo Americano, Vol. 5, Núm. 26, Medellín, julio-agosto, 1994, págs. 79-86.
- GONZÁLEZ V., Francisco, "De la calle al celuloide", periódico *Público*, sección Arte y Gente, Guadalajara, México, 08/03/2001, pág. 2.
- GREENE, Ricardo, "Ciudad de Dios: tan lejos de la postal, tan cerca del infierno", revista *Eure*, Vol. XXX, Núm. 91, Santiago de Chile, diciembre de 2004, pág. 121.
- GÜEMEZ, César, "Cuento la misma obra de Vallejo, pero hago hincapié en la relación sentimental", periódico *La Jornada*, sección Cultura, Ciudad de México, 20/01/2002, pág. 2.
- HERNÁNDEZ, Hugo, "El dolor de la calle", periódico *Mural*, suplemento Primera Fila, Guadalajara, México, 12/10/2001, pág. 10.
- HERNÁNDEZ, Hugo, "Ciudad de Dios", periódico *Mural*, sección Gente, Guadalajara, México, 06/06/2003, pág. 7.
- HOLLAND, Jonathan, "Pizza, Booze, Smokes", revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 26/10/1998 – 1/11/1998, págs. 62 y 65.
- JAÚREGUI, Carlos A. y SUÁREZ, Juana, "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en *Rodrigo D. no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Abril-Junio 2002, págs. 367-392.
- JUÁREZ, Carlos, "Barrio", periódico *Excelsior*, suplemento Arena, Ciudad de México, 09/04/2000, pág. 13.
- KOEHLER, Robert, "Glue Sniffer", revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 31-06/01-02/2000, pág. 38.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, "Pixote, la ley del más débil", revista *hablemos de cine*, Año XX, Lima, marzo de 1984, pág. 94.
- LEÓN FRÍAS, LLANOS, VIVAS y otros, "Diccionario temático del cine peruano", *Revista de cine. La gran ilusión*, Núm. 6, Edición especial, Lima, Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial, 1996, págs. 68-82.
- LEÓN FRÍAS, Isaac y VIVAS SABROSO, Fernando, "La melancolía y la furia. Conversación con Víctor Gaviria", *Revista de cine. La gran ilusión*, Lima, Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial, Núm. 10, 1999-1, págs. 89-92.
- León, Magali, *Barrio y Familia, de León de Aranoa*, periódico *unomásuno*, sección Acento X, Ciudad de México, 31/03/2000, pág. 4.
- LLOPIS, Silvia, "La ira adolescente", revista *Cambio 16*, sección Cine, No. 481, 16/02/1981, Madrid, págs. 79-80.
- McKINNEY, Mary R., *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, sección Film Reviews, Arizona State University, Vol. XXX, núm. 2, noviembre de 2001, págs. 192-193.
- MELCHE, Julia Elena:

- “Lolo”, periódico *La Jornada*, suplemento *La Jornada Semanal*, Ciudad de México, 16/05/1993, pág. 3.
- “Marginalidad a medias”, periódico *Reforma*, sección *Gente!*, Ciudad de México, 24/10/1999, pág. 14.
- “Amor y muerte en Medellín”, periódico *Reforma*, suplemento *Magazine*, Ciudad de México, 9/12/2001, pág. 6.
- “Un vistazo a la miseria”, periódico *Reforma*, suplemento *Magazine*, Ciudad de México, 07/10/2001, pág. 6.
- OCHOA, Ana Victoria, “Rodrigo D. No Futuro, de Víctor Gaviria. La película que todavía no se lee en Medellín”, revista *Kinetoscopio*, Medellín, Centro Colombo Americano, Vol. 5, Núm. 26, julio-agosto, 1994, págs. 95-97.
- ORTEGA, María Luisa, y MARTÍN MORÁN, Ana, “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, *secuencias. Revista de Historia del Cine*, Núm. 18, segundo semestre de 2003, Madrid, Ocho y medio/Universidad Autónoma de Madrid, págs. 43-44.
- PENA, Jaime: “Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones”, *en: secuencias. Revista de Historia del Cine*, Núm. 16, segundo semestre de 2002, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Ocho y Medio, pág. 50.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, “De la calle”, periódico *El Universal*, sección Espectáculos, Ciudad de México, 09/11/2001, pág. 3.
- QUINTANA, Ángel, “El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa”, *en: Archivos de la Filmoteca*, Núm. 39, octubre de 2001, Valencia, IVAC La Filmoteca/Paidós.
- RANGHELLI, David, “El Neorrealismo y los niños en el cine latinoamericano”, revista *Kinetoscopio*, Vol. 9, Núm. 45, Medellín, Centro Colombo Americano, 1998, págs. 9-13.
- RÍOS, Humberto, “Leipzig, la ciudad de las artes y del cine documental progresista”, revista *Imágenes. Cine y espectáculos*, Vol. 1, Núm. 5, Ciudad de México, febrero de 1980, pág. 16.
- ROONEY, David:
- “Barrio”, revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 5-11/10/1998, págs. 69-70.
- “The Rose Seller”, revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 18/05/1998, pág. 77.
- RUFFINELLI, Jorge, “La cámara inquieta de los años noventa”, revista *cinémas d'Amérique latine*, Núm. 8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, págs. 3-18.
- SILVA, Enrique, “Grupo Chasqui”, *en: “Diccionario de directores peruanos”, Revista de cine. La gran ilusión*, Núm. 2, primer semestre, Lima, Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial, 1994, págs. 110-111.
- SEGURA, Henry, “Cultura popular”, revista *Cinemateca*, No. 27, Año 5, Montevideo, septiembre de 1981, pág. 41.
- SIN FIRMA, “Los cuatros rostros de Bolivia, en Chuquiago”, revista *Cinemateca*, sección El cine que no se ve, Año 3, Núm. 19, Montevideo, agosto de 1980, pág. 30.
- SIN FIRMA, “El cine colombiano y lo que hace Ciro Durán”, revista *Cinemateca*, sección El cine que no se ve, Año 5, Núm. 28, Montevideo, octubre de 1981, pág. 33.
- SIN FIRMA, “Barrio, de Fernando León”, periódico *El Herald de México*, sección Escaparate, Ciudad de México, 14/10/1998, pág. 2.
- SMITH, Julian, “Ciudad de Dios”, revista *Sight and Sound*, Vol. 13, No. 1, Londres, enero de 2003, pág. 39.

- STRATON, David, "Rodents", revista *Variety*, sección Film Reviews, Los Ángeles, 20-02/Diciembre-Enero/1999-2000, pág. 62.
- TORRES, Maximiliano, "Ciudad de Dios. Muy lejos del cielo", periódico *Público*, sección Hey!, Guadalajara, México, 23/05/2003, pág. 4.
- VAIDOVITS, Guillermo, "Los olvidados brasileños", periódico *El Informador*, sección Espectáculos, Guadalajara, México, 06/07/2003, pág. 11.
- VÉRTIZ, Columbia, "*De la calle*, obra de Jesús González Dávila, al cine", revista *Proceso*, sección Cultura, No. 1228, Ciudad de México, 14/05/2000, pág. 93.
- VILLENA, M. A., "Cuatro actores desconocidos saltan del barrio a la fama", periódico *El País*, sección La Cultura, Madrid, 24/09/1998, pág. 39.
- VIÑAS, Moisés, "Pixote", periódico *unomásuno*, Ciudad de México, 16/11/1982, pág. 23.
- XAVIER, Ismail, "Angels with dirty faces", revista *Sigth and Sound*, Vol. 13, Issue 1, Londres, enero de 2003, págs. 28-29.
- YEPES, Gabriela, "Pasajera en tránsito. La vendedora de rosas", *Revista de cine. La gran ilusión*, Lima, Universidad de Lima/Fondo de Desarrollo Editorial, Núm. 10, 1999-1, págs. 93-94.

## Fuentes del internet

- ALBAGLI, Fernando, “Seis personajes encuentran a un autor”, [http://www.murilosalles.com/film/cr\\_c05.htm](http://www.murilosalles.com/film/cr_c05.htm), 15/11/2006.
- AMADO, Ana, “Cine argentino, cuando todo es margen”, *Elojoquepiensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*. Núm. 0, Cine Journal, agosto de 2003, [[www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06\\_cineargentino.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/06_cineargentino.html)], 29/11/2005.
- ARKADIN, *La Butaca. Revista de cine*, <http://www.labutaca.net/films/colabora/barrio.htm>, 03/07/2006.
- BERNADES, Horacio, “Miseria demasiado explícita”, *Fotograma.com*, 10/10/2003, <http://www.fotograma.com/notas/reviews/3333.shtml>, 23/11/2005.
- BERTRAND, Merle, “Rata, ratones, rateros (Rodents)”, *Film Threat*, <http://www.filmthreat.com/index.php?section=review&Id=105>, 24/11/2006.
- BIÉNZOBAS, Pamela, “La vida, simplemente. Valparaíso, mi amor”, *Revista de Cine Mabuse*, [[www.mabuse.cl/1448/article-12554.html](http://www.mabuse.cl/1448/article-12554.html)], 27/04/2005.
- BLEJMAN, Mariano, “Ya no quiero trabajar con actores famosos”, *Página/12*, sección Espectáculos, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-26445-2003-10-08.html>, 06/07/2006.
- BRADSHAW, Meter, “City of Gold”, *Guardian Unlimited*, 03/01/2003, [[www.film.guardian.co.uk/News\\_Story/Critic\\_Review/Observer\\_Film\\_of\\_the\\_week/0,42...](http://www.film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_Film_of_the_week/0,42...)], 15/12/2004.
- CALVO, Guadi, “No todo es Hollywood, Sebastián Cordero”, *El Muro. La Guía Cultural de Buenos Aires*, <http://www.elmurocultural.com/Columnistas/cguadi04.html>, 10/07/2004.
- CIUDAD DE DIOS, office/business, <http://www.imdb.com/title/tt0317248/business>, 20/06/2007.
- COLMENARES, María Gabriela, “De ‘Soy un delincuente’ a ‘El don’: de cómo la delincuencia se convirtió en un género cinematográfico autóctono (III)”, blogger *el dedo en el ojo*, <http://eljoeneldedo.blogspot.com/2006/01/de-soy-un-delincuente-el-don-de-cmo-la.html>, 30/06/2006.
- CORTÉS, Fernando, entrevista: “Víctor Gaviria por Víctor Gaviria”, *Revista Número*, 18, [[www.revistanumero.com/18victor.htm](http://www.revistanumero.com/18victor.htm)], 30/09/2004.
- CHOI, Domin, “Una nueva realidad argentina”, <http://www.octaedro.org.ec/revista/pizza.htm>, 23/06/2006.
- EBERT, Roger, “Pixote”: periódico Chicago Sun-Times/rogerebert.com [[www.rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040912/REVIEWS08/4091...](http://www.rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040912/REVIEWS08/4091...)], 14/12/2004.
- FERNÁNDEZ IRUSTA, Diana, “Buñuel y Los olvidados”, *Espacio Cine Independiente. Contenidos sobre cine iberoamericano*, [[www.cineindependiente.com.ar/dossier/index.php?cod=176](http://www.cineindependiente.com.ar/dossier/index.php?cod=176)], 15/02/2005.
- FONSECA, Paola, “Entrevista a Fernando Meirelles, director de ‘Ciudad de Dios’”, *Espacio Cine Independiente. Contenidos sobre cine iberoamericano*, [[www.cineindependiente.com.ar/encuentros/index.php?cod=35](http://www.cineindependiente.com.ar/encuentros/index.php?cod=35)], 15/02/2005.
- FRENCH, Phillip, “The gang’s all here”, *Guardian Unlimited*, 05/01/2003, [[www.film.guardian.co.uk/News\\_Story/Critic\\_Review/Observer\\_Film\\_of\\_the\\_week/=,42...](http://www.film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_Film_of_the_week/=,42...)], 15/12/2004.

- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, “La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo”, *Elojoquepiensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*. Núm. 2, Cine Journal, agosto de 2003, [[www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis\\_02/secciones/cinejour/artic\\_03.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_02/secciones/cinejour/artic_03.html)], 25/04/2005.
- HOBERMAN, J., “The Young Ones: Buñuel’s Unsentimental Look at Street Kids. Los olvidados”, periódico *The Village Voice*, [[www.villagevoice.com/film/0504\\_hoberman2,60385,20.html](http://www.villagevoice.com/film/0504_hoberman2,60385,20.html)], 25/01/2005.
- KAISER, Patricia, “Huelepega: la ley de la calle”, [<http://www.analitica.com/vas/1999.11.2/caracas/13.htm>], 30/05/2005.
- LAURIA, Marc, “Pixote”, revista *senses of cinema*, Issue No. 25, marzo-abril, 2003, Australian Film Commission, [[www.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/25/pixote.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/25/pixote.html)], 31/08/2004.
- LA VALLE, Fernando, “Ciudad de Dios, de Fernando Meirelles”, revista *otrocampo*, [[www.otrocampo.com/festivales/mardel03/ciudadedios.html](http://www.otrocampo.com/festivales/mardel03/ciudadedios.html)], 16/12/2004.
- LÓPEZ, Fernando, “Clip con aspereza documental” (20/03/2003), periódico *La Nación Line*, sección Espectáculos, [[www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=482077](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=482077)], 15/12/2004.
- LOEWENSTEIN, Lael, “Sicario”, *Boxoffice Magazine*, sección Reviews, [<http://www.boxoffice.com/scripts/fiw.dll?GetReview&where=Name&terms=SICARI>], 24/01/05.
- LUZARDO, Julio, “La vendedora de rosas. Largometraje colombiano. ¿Porno miseria?”, revista *en rodaje. Cine, televisión y fotografía en Colombia*, 08/06/2003, [[www.enrodaje.cinecolombiano.com/4vendedora\\_de\\_rosas.htm](http://www.enrodaje.cinecolombiano.com/4vendedora_de_rosas.htm)], 10/12/2004.
- MARTÍNEZ, Adolfo C., “Adolescentes sin salida”, *La Nación.com*, sección Espectáculos, [[www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=534045](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=534045)], 09/11/2003.
- MARTÍNEZ, Juan, “El Polaquito”, sección Críticas, revista *elamante.com*, 12/10/2003, [[www.elamante.com/nota/2/2181.shtml](http://www.elamante.com/nota/2/2181.shtml)], 05/12, 2005.
- MERTEN, Luis Carlos:  
 “¿De estética o cosmética del hambre? Ciudad de Dios, Madame Satá y Las tres Marías”, *Elojoquepiensa Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, No. 1, Cine Journal, agosto de 2003, [[www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis\\_02/secciones/cinejour/artic\\_03.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_02/secciones/cinejour/artic_03.html)], 15/12/2004.
- “Salles exorcisa drama de niños armados”, [http://www.murilosalles.com/film/cr\\_c02.htm](http://www.murilosalles.com/film/cr_c02.htm), 15/11/2006.
- MUSKEWITZ, Greg, “Ratas, ratones, rateros”, *EFILMCRTIC.COM*, [<http://efilmcritic.com/review.php?movie=5160&reviewer=172>], 24/11/2006.
- NESBIT, John, “Our Lady of Assassins. Trashing Paradise”, 6/14/2003, [<http://www.culturedose.net/review.php?rid=10004953>], 29/05/2006.
- P.A.U., “Sicario (La ley de la calle)”, *bloggermania.com*, [<http://www.bloggermania.com/content/view/2217/2/>], 30/06/2006.
- RAVASCHINO, Guillermo, “Pizza, birra, faso”, *Cineismo.com*, sección Críticas, [[www.cineismo.com/criticas/pizza,%20birra,%20faso.htm](http://www.cineismo.com/criticas/pizza,%20birra,%20faso.htm)], 23/11/2005.
- RICAGNO, Alejandro, “La sorpresa: Pizza, birra, faso. Furia y sonido”, *Elamante.com*, sección Festivales, [[www.elamante.com/nota/0/0780.shtml](http://www.elamante.com/nota/0/0780.shtml)], 05/12/2005.
- RUFFINELLI, Jorge, “Un camino hacia la verdad”, *Elojoquepiensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, Núm. 0, Cine Journal, agosto de 2003,

[[www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/03.caminoverdad.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/03.caminoverdad.html)],  
06/02/2005.

SADER, Luke, “De la Calle”, *The Hollywood Reporter.com*, 01/08/2002,  
[[www.hollywoodreporter.com/thr/article\\_display.jsp?vnu\\_content\\_id=1571225](http://www.hollywoodreporter.com/thr/article_display.jsp?vnu_content_id=1571225)],  
30/05/2005.

SALINAS, Claudio y STENGEL, Hans, “De Caluga o menta a Taxi para Tres: La Representación del Sujeto Popular en el Cine de Transición Chileno de los Noventa”, revista *Faro*, <http://www.upa.cl/revistafaro/salinas.htm>, 30/05/2006.

SANJINÉS, Jorge, “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias”, *Elojoquepiensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, Núm. 0, Cine Journal, agosto de 2003,  
[[www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/07.neorrealismo.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/07.neorrealismo.html)],  
06/02/2005.

SIN FIRMA, “La ‘trilogía’ de José Ramón Novoa”, *CineCin-Cine y Cortos*,  
<http://cineuruguayo.cinecin.com/Emigrantes.htm>, 24/11/2005

THEIS, Peter, “No exit”, Offoffoff.com,  
<http://www.offoffoff.com/film/2004/polaquito.php>, 23/11/2005.

VINELLI, Aníbal M., “Una ráfaga de crueldad”, *Clarín.com*, sección Espectáculos, Año VII, Núm. 2747, <http://www.clarin.com/diario/2003/10/09/c-00701.htm>, 23/11/2005.

WINTER, Jessica, “Happiness Is a Young Gun”, *The Village Voice*,  
<http://www.villagevoice.com/film/0136,winter,27842,20.html>, 29/05/2006.

